جهود عبد المالك مرتاض في ترجمة المصطلح اللساني والسيميائي

د. فريد أمعضشو – المغرب

أصبحت الترجمة، اليوم، من أكثر الآليات التوليدية التي يعتمدها الدارسون العرب في نقل المفاهيم الأجنبية إلى لغتهم؛ ولاسيما تلك المتمحّضة للّسانيات والسيميائيات. وقد بذل باحثونا جهوداً واضحة في سبيل ترجمة تلك المفاهيم، وإدْخال معانيها إلى اللغة العربية؛ للإفادة منها، واستثمارها في نقدنا المعاصر. يقول الناقد الجزائري الكبير د. عبد الملك مرتاض: "الذي يعود إلى حقلي اللسانيات والسيمائيات ينبَهر من هذا الفيض الفائض من المصطلحات الإنجليزية والفرنسية والألمانية للمفاهيم الجديدة التي على الرغم من أن العربية تجد صعوبات لا تنكَر في نقلها أو تعريبها إلا أنها، إلى اليوم، استطاعت أن تنقل، أو تترجم، معظم هذه المصطلحات إليها."[1] وقد ركَن مرتاض إلى هذه الوسيلة، فاقترح، بواسطتها، عدداً مُهمّاً من المصطلحات، وولَّد جملة من الأسامي للتعبير عن مفهوماتها في لغاتها الأصلية. وحَسْبُنا في هذا الإطار أن نقدم بعضَ مترْجَماته التي اجتهد في صياغتها لتكون في مقابل المفاهيم النقدية الأجنبية؛ لأن الإتيان عليها جميعِها في هذا المقام غيرُ ممكن، وليس قصْدَنا أصلاً. وقد وقع اختيارُنا - من بين هذه المترجمات - على مصطلحات "البِنَوية"، و"التقويض"، و"السمة"، و"المُماثِل"، و"المُواسِم"، و"التناص"، و"الإزجاء".

أولاً: ترجمة مصطلح "Structuralisme".

يعد مصطلح "Structuralisme" من أبرز المصطلحات النقدية الغربية الحديثة التي اختلف الدارسون العرب اختلافاً بيِّناً في ترجمتها إلى اللغة العربية؛ بحيث ناهَزَت المُكافِئات اللغوية التي قدَّموها لذلك المصطلح العشرين[2]. ويظل مصطلح "البِنيوية" (بكسر الباء) أذْيَعها وأكثَرَها انتشاراً في نقدنا المعاصر، تبنّاه عددٌ كبير جداً من الدارسين العرب منذ أن تعرّفوا المنهج والاتجاه البنيويَّيْن اللذين عرَفهما النقد الغربي، بصورة أجْلى، خلال أواسط القرن الماضي. ويكفي أن نشير، ها هنا، إلى بعض الأسماء، المعروفة في نقدنا، التي آثرَت ترجمة ذلك المصطلح بلفظ "البنيوية": أمثال يمنى العيد، وكمال أبي ديب، وعبد العزيز حمّودة، وجابر عصفور... وذلك في مجمَل ما كتبوه في مضمار الدراسة الأدبية. وترجمه محمد التونجي بمصطلح "البُنيوية" (بضم الباء)[3] باعتباره أصحَّ لغوياً من المقابل العربي السابق؛ ذلك بأن "البنية" (بكسر الباء) في العربية تختص بالمحسوسات، على حين أن "البنية" (بضم الباء) تخُص المجرّدات[4]؛ لذا رأينا المرحومَ محمد عابد الجابري يسمي أحد كتبه المعروفة باسم "بُنية العقل العربي" ضابطاً الكلمةَ الأولى في تركيبة العنوان بضَمّ أولها[5]. وترجم الناقد المصري صلاح فضل ذلك المصطلح الأجنبي "بالبنائية"، جاعلاً إياه ضمن تشكيلة عنوان أحد كتبه النقدية، ومدافعاً عن مقترَحه ذلك بقوله: "بعض الباحثين يَستخدم كلمة بنيوية - نسبة إلى البنية - وهو اشتقاقٌ صائب لولا أنه يجْرح النسيج الصوتي للكلمة بوقوع الواو بين ضرتَيْها، بما يترتب على ذلك من تشدُّق حَنكي عند النطق، وهذا ما جعلنا نَعْدِل عن هذه التسمية، ونفضّل عليها "البنائية" لسَلاستها وقرْب مأخَذها، راجين أن تكون هذه السّيولة اللفظية ذريعة لسيولة أخرى أعزّ وأغْلى، وهي السيولة الفكرية والدلالية."[6] وترجمه آخرون "بالبنيانية": مثل ميشال زكريا[7]، وبسام بركة[1]. وفضّل جميل صليبا

---

[1]- صناعة المصطلح في العربية، مجلة "اللغة العربية"، المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر، ع.2، 1999، ص20.

[2]- "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" ليوسف وغليسي، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط.1، 2008، 126.

[3]- "المعجم المفصل في الأدب"، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 1999، 195/1.

[4]- "القاموس المحيط" للفيروزآبادي، تح: أبو الوفا نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، ط.1، 2004، ص1272، ها.5.

[5]- "بُنية العقل العربي" للجابري، سلسلة "نقد العقل العربي" 2، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط.1، 1986. (592 صفحة من القِطع المتوسط)

[6]- "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، دار الشروق، القاهرة، ط1998، ص13.

[7]- "الألسُنية (علم اللغة الحديث) - قراءات تمهيدية"، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط.2، 1985، ص291.

ترجمته باصطلاح مركّب تركيباً نَعْتياً، هو "المذهب البيني"[2]. ونقله إلى العربية بعضُ النقاد التونسيين تحت مصطلح مأخوذ من صيغة أخرى غيرِ صيغة المصطلح السالف، هو "الهيكلية"؛ كما نجد، مثلاً، لدى حسين الواد[3]، وعبد السلام المسدّي الذي نلْفيه يَستخدم، إلى جانب هذا المصطلح، مصطلحاً آخرَ، هو البنيوية[4]. ومما نلاحظه في كتابات الواد أنه لم يكتفِ بالمصطلح الذي أشرْنا إليه، آنفاً، بل عَمد إلى ترجمة المفهوم الأجنبي المَعْني هنا، في مواضعَ أخرى، "بالهَيْكلانية" طوراً[5]، و"بالمنهج الهيكلاني" طوراً آخر[6]؛ جرياً على ما يفعله مقترحو مصطلح "البنيوية" حين يَستعملون، إلى جانبه، مصطلح "المنهج البنيوي". ويترجمه آخرون، منهم مجدي وهبة، بلفظ "التركيبية"[7]، الذي يجعل المصطلح أقرب إلى حقل اللسانيات التركيبية منها إلى البنيوية. ومن أغْرَب ما وقفنا عليه في هذا المُتَّجَه إيثارُ أحدهم تعْريب مصطلح "Structuralisme" بـ"الستروكتورالية"[8]؛ وهي لفظة ثقيلة على اللسان، لم تحْظَ بالمقبولية استعمالياً، وكانت أمام مُقترِحها خياراتٌ أوْفر لتفادي مثل هذا المصطلح الغريب! وفيما يخص ناقدنا مرتاضاً، فقد ألفَيْناه شديدَ التحمُّس لترجمة ذلك المصطلح بـ"البِنَوية"، وإشاعته في كتاباته النقدية، بعد منتصف سنوات التسعين خصوصاً؛ لأنه كان يستخدم، فيما قبلُ، مصطلح "البنيوية."[9] ولم يَدَّع يوماً أنه البادئ، عربياً، بترجمة مفهوم البنيوية بمصطلح "البنيوية"؛ بخلاف ما فعل مع اصطلاحات نقدية أخرى لم يكن يتردد في التصريح بكونه أولَ من أدْخلها إلى قاموس العربية النقدي؛ كمصطلحات "الحَيْزَزَة" و"المَمْثلة" و"القَرْنَنَة" على سبيل التمثيل. والسببُ في ذلك أنه كان يدرك أنه مسبوقٌ - لا سابق - في هذا الإطار؛ إذ "قد يكون العالم اللغوي الجزائري عبد الرحمن الحاج صالح أول مستعْمِل لهذه "البِنَوية"، بوعْي لغوي كبير، حين كتب سنة 1971 في مجلته الرائدة "اللسانيات": "مناهج بنوية" و"وسائل بنوية"، مشيراً في الهامش إلى أنه اتبع رأيَ يونس بن حبيب في النسبة إلى "بنية" قياساً إلى "ظبية". وبحُكم اشتراكه في تأليف "المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات" -لاحقاً- فقد كان من الطبيعي أن يُشيع "البنوية" مرة أخرى في هذا المعجم"[10]. و"البنوية على الإعْدال، وأصلها -نحوياً- هو البنْيية"[11]، على حين أن "البنيوية"، كما صار يقول مرتاض فيما بعد، لحْنٌ لغوي فاحش، ومستعْمِليه لا يعرفون العربية ولا نحْوَها في نظره. يقول عن هذا المصطلح: "كثُر الحديث من حول الصُورة اللفظية السليمة التي يجب أن يكون عليها هذا اللفظ، ووقع الإصْرار، لدى نهاية الأمر، على أنْ يطلق النقاد العرب المعاصرون مِمّن لا يملكون، فيما نعتقد، حسّاً لغوياً راقياً مصَفّى على هذا المفهوم، الاستعمال الخاطئ، وهو "بنيوية"، عوضاً عن الاستعمال النحوي السليم الذي هو إما "بِنْيِية" (وذلك كما تقول في النسبة إلى "فتية" "فِتْيِي" على القياس؛ وذلك لأنك تُجريه مُجرى ما لا يعتلّ، وهو مذهب أبي عَمْرو بن العلاء). كما يمكن أن يقال: "بِنَوي"، وهو في رأينا أخفّ نطقاً، وأكثر اقتصاداً لغوياً، وهو مذهب يونس بن حبيب. ويمكن العودة إلى سيبويه، في "باب الإضافة"، لتحقيق هذه المسألة، والتأكُّد من الاستعمال السليم الذي يقتضي إمّا أن يكون على أصل اللفظ الذي هو "البِنْية" فيُقال: "بِنْيِيّ"... وهو ثقيل في النطق، وإما أن يكون على القلب فيقال: "بِنَوي". وهذا الإطلاق، بالإضافة إلى سلامته من الخطإ، هو الأخفّ بالضرورة نطقُه على اللسان، والأجْمَل حتماً وَقعُه في الآذان."[12]

ثانياً: ترجمة مصطلح "Déconstruction".

إن الـ "Déconstruction" إجْراء قرائيٌّ يندرج

---

[1]- "معجم اللسانية"، منشورات جروس - برس، طرابلس - لبنان، ط.1، 1985، ص193.

[2]- "المعجم الفلسفي"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط.1، 1971، 218/1.

[3]- "البنية القصصية في رسالة الغفران"، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا، ط.3، 1977، ص15، تق: توفيق بكار الذي يستخدم، هو الآخر، مصطلح "الهيكلية".

[4]- "الأسلوبية والأسلوب"، الدار العربية للكتاب، ط.3، د.ت، ص204.

[5]- "في مناهج الدراسات الأدبية"، سراس للنشر، تونس، ط1985، ص32. وكذلك ص45.

[6]- نفسه، ص61.

[7]- "معجم مصطلحات الأدب"، مكتبة لبنان، بيروت، ط1974، ص540.

[8]- وهو عبد العزيز بنعبد الله. مجلة "اللسان العربي"، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، ع.23، 1984، ص165.

[9]- "مناهج البحث في الحكاية الخرافية"، مجلة "التراث الشعبي"، بغداد، ع.8، س.8، 1977، ص13 – "الأمثال الشعبية الجزائرية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2007، ص6 – "الألغاز الشعبية الجزائرية"، د.م.ج، ط2007، ص5 - "النص الأدبي: من أين؟ وإلى أين؟"، د.م.ج، ط.1، 1983، ص44... إلخ.

[10]- "إشكالية المصطلح..." لوغليسي، ص ص 127-128.

[11]- "مدخل في قراءة الحداثة"، مجلة "البيان"، رابطة الأدباء في الكويت، ع.317، دجنبر1996، ص11، بتصرف.

[12]- في نظرية النقد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط.1، 2006، ص ص 167-168.

ضمن ما أضحى يسمّى في النقد المعاصر "بالتيارات النقدية ما بعد البنيوية". نظّر له في الغرب عددٌ من المفكرين الكبار، وفي طليعتهم جاك دريدا (J. Derrida). وليس قصدُنا في هذا الصدد أن نعرّف بهذا الإجراء التحليلي الحداثي، ونتتبّع أصوله، ونحو ذلك مما يتمحّض له، بل ما يُهمُّنا، بالدرجة الأولى، هو أن نتبيّن كيفية نقل مفهومه إلى اللغة والنقد العربيّيْن المعاصرين، وإسْهام عبد الملك مرتاض في هذا السياق.

لم يتفق النقاد العرب على مقابل واحد يترجمون به مفهوم "Déconstruction" إلى لغتهم، بل اختلفوا اختلافاً واضحاً، وتضاربت مقترَحاتهم في هذا الإطار على نحو ما سنرى. فهذا عبد الله محمد الغذامي، صاحبُ أول دراسة في نقدنا المعاصر حاولت توظيف هذا الإجراء في قراءة الشعر العربي[1]؛ كما يقول يوسف وغليسي[2]، تردّد كثيراً قبل أن يقترح ترجمة هذا المفهوم بـ"التشريحية"؛ إذ يقول: "احْترْتُ في تعريب هذا المصطلح ولم أرَ أحداً من العرب تعرَّض له من قبلُ (على حدّ اطلاعي)، وفكّرت له بكلمات مثل (النقض/ الفكّ)، ولكنْ وجدْتهما يحملان دلالات سلبية تُسيء إلى الفكرة. ثم فكّرت باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (حَلّ) أيْ نقض، ولكنني خَشيت أن تلتبس مع (حلّل) أيْ درس بتفصيل. واستقر رأيي أخيراً على كلمة (التشريحية أو تشريح النص). والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيكُ النص من أجل إعادة بنائه، وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القِرائي كي يتفاعل مع النص..."[3] وقد استعمل المصطلحَ عيْنَه في دراسته الثانية الموسومة بـ"تشريح النص"[4]، التي قارَب فيها نصوصاً شعرية معاصرة بركوب المنهج التشريحي، وفي غيرها من دراساته وأبحاثه في مجال النقد الأدبي.

ولكن الملاحَظ أن أكثر دارِسينا يُؤْثِرون ترجمة مفهوم التشريحية بمصطلح آخر أشْيَع من السابق الذي روّج له الغذامي واستقر عليه، هو لفظ "التفكيكية" الذي عَدّه عزت محمد جاد "المقابل المستقرّ الشائع الذي لم يختلف عليه إلا "التشريحية""![5] والحق أن ثمة مصطلحات أخرى، غير هذا الأخير، اقتُرِحَت للمفهوم المذكور، وكانت مختلفة عن التفكيكية، خلافاً لما زعمه جاد؛ على نحو ما سنوضِّح لاحقاً. وممن استخدم مصطلح "التفكيكية" نذكر، على سبيل المثال فقط، أسامة الحاج في تعريبه أحدَ كتب بيير زيما (P. V. Zima)[6]، وصلاح فضل[7]... واستعمل بعضُهم هذا المصطلح غير منسوب (تفكيك)؛ مثلما فعل جابر عصفور في ترجمته كتابَ رامان سلدن حول النظرية الأدبية المعاصرة[8]، وقرَنه آخرون بموصوفه الذي يتبادر إلى أذهاننا لَمّا نطلق هذا المصطلح، ونقصد هنا عبارة "المنهج التفكيكي"؛ وهي الشائعة بين الدراسين اليوم.

واقترح شكري عزيز ماضي ترجمة مصطلح "Déconstruction" بلفظ "اللابناء"[9]، وعابد خزندار بلفظة "النقض"[10]، والسعيد بوطاجين بتعبير منحوت هو "الهَدْبناء"[11]، وعبد الوهاب المسيري بمُفردة غريبة عن كل ما تقدَّم؛ هي "الانزلاقِيّة"[12]، وغيرُهم بمصطلحات أخرى بلغت عشَرة، حسبما ذكر وغليسي[13].

وقدِ اهتدى عبد الملك مرتاض أخيراً إلى أنّ أنْسب مصطلح عربي يمكن استخدامه، ليكون مقابلا لذلك اللفظ الأجنبي، هو "التقويض" أو "التقويضية"، لا التشريح ولا التفكيك ولا غيرهما من الأسامي مما ذكرنا آنفاً أو مما لم نذكر؛ بحيث يقول: "لقد شاع لدى النقاد العرب الحَداثيين استعمال مصطلح "التفكيك"، والأشْيَع من ذلك مصطلح "التفكيكية"؛ وهو مصطلح

[1] - نقصد دراسته الموسومة بـ"الخطيئة والتكفير"، التي صدرت عام 1985.

[2] - "التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر"، مجلة "قوافل" السعودية، ع.7، مج.5، 1997، ص62.

[3] - "الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية"، النادي الأدبي الثقافي بجُدّة، ط.1، 1985، ص50، ها78.

[4] - "تشريح النص"، دار الطليعة، بيروت، ط.1، 1987. (128 صفحة من القِطع المتوسط)

[5] - "نظرية المصطلح النقدي" لعزّت جاد، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2002، ص304.

[6] - "التفكيكية: دراسة نقدية" لبيير زيما، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 1996. (191 صفحة من القِطع المتوسط تقريباً)

[7] - "مناهج النقد المعاصر"، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2002، ص106...

[8] - "النظرية الأدبية المعاصرة" لرامان سلدان، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، ط1998، ص134.

[9] - "من إشكاليات النقد العربي الجديد"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1997، ص174.

[10] - نقلا من كتاب يوسف وغليسي "إشكالية المصطلح.."، ص349.

[11] - "الاشتغال العاملي - دراسة سيميائية"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2000، ص 170.

[12] - "الحداثة وما بعد الحداثة" للمسيري وفتحي التريكي، دار الفكر المعاصر (بيروت)، دار الفكر (دمشق)، ط.1، 2003، ص111.

[13] - "إشكالية المصطلح..." لوغليسي، ص350.

من الصعب أن نوافق عليه لأنه لا يستند، في أصل الاستعمال، إلى أي علاقة دلالية مما يَوَدّون... من أجل ذلك نقترح استعمال مصطلح "التقويض" مقابلاً للمصطلحين الإنجليزي والفرنسي (Deconstruction - Déconstruction)، عوضاً عن مصطلح "التفكيك" الذي بدأ يشيع بين النقاد العرب؛ لأنه لا يستطيع أن يحتمل، ولا أحد يستطيع أن يجعله يحتمل، دلالة المصطلح الأجنبي من الوجهة المعرفية."[1] وكان مرتاض، في دراساتٍ سابقةٍ له، يساير جمهور النقاد العرب في ترجمته ذلك المصطلح الأجنبيَّ الوافد بـ"التفكيكية": على نحو ما نقرأ في العناوين الفرعية لكُتبه الآتية:

* ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمّال بغداد") - ط.1، 1989/ ط.2، 1993.

* أ-ي (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي؟" لمحمد العيد) - 1992.

* تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية "زقاق المدق") - 1995.

واستخدمَ كذلك لفظ "التشريحية" و"التشريح" في عدد من كتاباته؛ مثلما نلفي في عنوان كتابه الأول عن إحدى قصائد الشاعر اليمني المعاصر عبد العزيز المقالح، والذي نصُّه "بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"". ولعل هذا ما جعل الدارسين يقولون إن مرتاضاً استعمل مصطلح "التشريحية" قبل أن يستقرّ على الاصطلاح الذي يزعم أنه مقترِحُه وواضعُه في نقدنا المعاصر. وقد صرح مرتاض نفسُه بأنه اصطنع ذاك المصطلح في بداية مساره الحياتي النقدي[2]، قبل أن ينتقل إلى مصطلحه الذي ما يزال متمسِّكاً به، ولكنه لم يكن يريد به ما يقصد به في النقد الغربي، ولا ما قصده الغذامي بـ"التشريح" النصي. يقول: "يرى بعض الأصدقاء[3] أنني استعملتُ التشريحية أولاً، قبل أن أصطنع مصطلح "التقويضية". والحق غيرُ ذلك؛ فقد كنت أريد بتشريح النص إلى ما يراد بتشريح الجثة في الطب، أي تحليله تحليلاً مجهرياً دقيقاً. ذاك ما كان في ذهني أولاً."[4]

وقد تتبَّع يوسف وغليسي: أحدُ تلاميذ مرتاض النابِهين الذين توسَّعوا في دراسة نُقود مرتاض، كتابات أستاذه، ليخلُص إلى أن سنة 1995 كانت الفيْصَل بين استعمال مرتاض مصطلحَه الذي ينتصر له، وبين المصطلح أو المصطلحَيْن اللذين استخدمَهما فيما قبْلُ. والذي يلفِت انتباهنا، هنا، أن هذه السنة نفسها عرفت صدور كتاب في مشرق الوطن العربي، هو "دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً"، ترجَم فيه صاحباه الـ "Deconstruction" "بالتقويض"، دون أن يصرّحا هما، ودون أن يصرّح مرتاض بحُصول أي تأثر وتأثير، أو اطلاع أحد الطرفين على مقترَح الآخر؛ وذكرا أنه "المصطلح الذي أطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا على القراءة النقدية (المزدوجة) التي اتّبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي منذ بداية هذا الفكر حتى يومنا هذا."[5] وأرْدَفا قائلَيْن: "وقد حاول بعضهم نقل هذا المصطلح إلى العربية تحت مسمّى "التفكيك"، لكن مثل هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم دريدا، حالُها في هذا حال مصطلح "التقويض". على أن "التقويض" أقرب من "التفكيك" إلى مفهوم دريدا."[6] تُرى مَنِ الآخِذ؟! ومَنِ المأخوذ منه؟! أم إن الصّدفة هي التي فَعَلت فِعْلها في هذا الإطار!

والحق أن مصطلح "التقويض" (أو "التقويضية") عرف طريقه إلى نقدنا قبل أواسط التسعينيات، وأن الناقد السعودي سعد عبد الرحمن البازعي قد يكون أولَ مُستعمِليه، وإنْ كان هو نفسه فضّل أنْ يُساير جمهور نقادنا في استخدام مصطلح "التفكيك". يقول في بحثٍ له حول تحيُّزات النقد الأدبي في الغرب، كان قد نشره، بادئَ الأمر، في "المجلة العربية للعلوم الإنسانية" (جامعة الكويت)، عام 1989: "من المُفترض هنا أن عبارة "تفكيك" هي المقابل الدقيق لكلمة "Deconstruction"، ولكنها ليست كذلك. فبما أن الكلمة الأجنبية تعني نقض البناء أو هدْمه –De Construction (أي اللاّبنائية)، فلعل عبارة "التقويضية" هي الأدقّ، ولكننا سنستمرّ مع ذلك في استخدام عبارة

---

[1]- "نظرية التقويض (مقدمة في المفهمة والتأسيس)"، مجلة "علامات في النقد"، جُدّة، ج.34، مج.9، دجنبر 1999، ص ص 279-280، بتصرف.

[2]- مدخل في قراءة الحداثة، م.س، ص12.

[3]- منهم محمد أحمد البنكي في مقاله "عبد الملك مرتاض ومصطلحه المضطرِب"، جريدة "الأيام"، البحرين، ع.2000/01/09، ص13.

[4]- "الأدب... والعلوم الإنسانية"، مجلة "أوان"، كلية الآداب بجامعة البحرين، ع.2، س.1، 2003، ص 13، ها.9.

[5]- "دليل الناقد الأدبي" لميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت - البيضاء، ط.1، 1995، ص53.

[6]- نفسه، ص53.

"تفكيك" لشُيوعها، على أنْ يفهم المقصود الاصطلاحي بها، وسندرك أهمية تحديد التفكيك بأنه النقض حين ندرك أن العبارة تعود إلى "العدمية" Nihilism بالمفهوم الذي وضعه فريدريك نيتشه."[1] ومراعاةً لذيوع المصطلح وألفته، وحرصاً على تقبُّله من لدن مستعمِلي اللغة، رفض بعضهم المقابل العربي لمفهوم التفكيكية الذي يتعصَّب له مرتاض، مع أنه كان مسبوقاً إلى اقتراحه؛ كما بيّنّا قبلاً. يقول أحد باحثِينا المعاصرين: "لأن النقد يقوم على اللغة، فالاهتمام بها، والتأنق في استعمالها من غير إسْفافٍ أو ابتذال، يقرّب القارئ منها أكثر، ويخلق بينه وبينها ألفة ومحبة. لذلك ينبغي تخيُّر اللفظ المناسب للمصطلح. فلا يُعقل -مثلاً- أن نتخلّى عن "التفكيكية" -كما فعل عبد المالك مرتاض- ونتعلّق بـ"التقويضية"."[2]

ثالثاً: ترجمة مصطلح "Signe".

بعد حديثنا المُسْهَب (لا المُسْهِب) عن كيفية تعامُل نقادنا المعاصرين، ومنهم مرتاض، مع المصطلح الأجنبي الوافد المتصل ببعض التيارات النقدية والمناهج القرائية، لا بأس أن نقف وقفات عند بعض مصطلحات تيار نقدي أو منهج قرائي آخر، عرف انتشاراً واسعاً في الديار الغربية، وامتدّ إلى بيئات ثقافية أخرى - كالأدب العربي المعاصر - فسجّل فيها حضوراً قوياً في وقت مضى، ونقصد هنا بعض اصطلاحات السيميائيات. ولْتَكُن البداية بمصطلح "Signe".

يتبوّأ هذا المصطلح مكانة أساسية في السيميولوجيا السوسيرية التي تجعل العلامة اللغوية ثنائية الطابع قوامُها دالّ ومدلول، وفي السيميوطيقا البيرسية التي تجعلها ثلاثية الطابع قوامُها ممثل وموضوع ومؤوّل. ولكن الذي نلحَظُه أن العرب حين جاءوا إلى هذا المصطلح محاولِين نقل مفهومه إلى لغتهم "حاروا وماروا، والتبس عليهم الأمر"[3]: فترجَمَه أكثرُهم بمصطلح "العلامة"[4]، وآخرون بـ"الدليل"؛ كما لدى أنور المرتجي[5]، وعبد القادر الفاسي الفهري[6]، وحنّون مبارك[7]. وترجمه أكثر الدارسين العرب المعاصرين بمقابلين أو أكثر؛ مثلما نجد لدى عبد السلام المسدي الذي تتردّدُ في كتاباته سبعة مقابِلات عربية لمصطلح "Signe"، كما ذكر مولاي علي بوخاتم[8]. ولكنّ مرتاضاً آثَرَ ترجمة هذا المصطلح بـ"السمة"، لعدة أسباب؛ أهمها:

"1- أن "العلامة" استُعْمِلت في الفكر النحوي العربي بمعنى لاحقة تلحق فعلاً من الأفعال، أو اسماً من الأسماء، فيستحيل من حال إلى حال. واصطناعُ ذلك المصطلح النحوي القديم في المفاهيم السيمائية قد يَزيد هذا الأمر اضطراباً والتباساً.

2- والسبب الثاني أن اصطناع مصطلح "السمة" يبدو أدنى ما يكون إلى ما يطلق عليه السيمائيون الغربيون (Signe) من مصطلح "العلامة" الذي ربما انصرف إلى المعنى المادّي فتمحَّضَ له."[9]

على حين أن اصطلاح "الدليل"، في نظر مرتاض، "مُزعِج إلى حد الإيذاء، ومُحَيِّر إلى درجة الضلال، ولعله أن يكون ضرباً من ضروب العبث والتسَرُّع في استعمال المصطلح النقدي."[10] وعلاوةً على دقة مصطلحه المقترَح، وقربه من أصله الأجنبي نُطقياً، وتجَذر جذره في لغتنا كذلك، فإن ترجمة "Signe" بـ"السمة"، حسب مرتاض، "ستحلّ لنا مشكلة أخراة من مشاكل المصطلح، وهي أن العلامة، حينئذٍ، ستتمحّض لمفهوم "Marque""[11]. وقد

---

[1]- "ما وراء المنهج: تحيُّزات النقد الأدبي الغربي" للبازعي، بحث منشور ضمن مؤلَّف "إشكالية التحيز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد"، تحرير: عبد الوهاب المسيري، ط.3، 1998، ص190. (صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب الجماعي عام 1995).

[2]- "مشاكل ترجمة المصطلح النقدي الحديث" لعبد الحميد العبدوني، دراسة ضمن كتاب "قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية" (أشغال ندوة)، إعداد: عز الدين البوشيخي ومحمد الوادي، من منشورات كلية آداب مكناس، طبع مطبعة فضالة، المحمدية، ط.1، 2000، 16/2.

[3]- "بين السمة والسيمائية" لعبد الملك مرتاض، علامات في النقد، ج.19، م.5، مارس1996، ص160.

[4]- ولَمَّا كان هؤلاء كثيرين، فسنكتفي بالإشارة إلى أسماء بعضهم، دونما إيراد كتبهم أو مقالاتهم التي ورد فيها المصطلح المترجم المَعْنِي. ومنهم بسام بركة، وعبد السلام المسدي، وحميد لحميداني، ونصر حامد أبو زيد، ومحمد مفتاح، وعبد القادر الفاسي الفهري، وقاسم المقداد، ومحمد نظيف.

[5]- "سيميائية النص الأدبي"، دار إفريقيا الشرق، سلسلة "البحث السيميائي"، رقم 4، ط 1987، ص9.

[6]- "اللسانيات واللغة العربية"، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط1986، ص401.

[7]- "دروس في السيميائيات"، دار توبقال، البيضاء، ط.1، 1987، ص21.

[8]- "مصطلحات النقد العربي السيماءوي: الإشكالية والأصول والامتداد" لمولاي علي بوخاتم، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ط2005، ص170.

[9]- "بين السمة والسيمائية"، ص160، بتصرف.

[10]- "بين السمة والسيمائية"، ص160.

[11]- نفسه، ص160.

صرّح بأن هذه المشكلة صادفَتْه لما أقْدَم على ترجمة مقالٍ حول سيميوطيقا شارل ساندرس بيرس، ورد فيه مصطلحا "La Marque" و"Le signe" معاً. وبعد تَرَوٍّ وطول تفكير، اهتدى إلى ترجمة أولهما "بالعلامة"، والثاني بـ"السمة"[1].

ومن المعلوم أن السمة/ العلامة في الحقل السيميائي، ولاسيما في سيميوطيقا بيرس، أنواعٌ تسعة، تتوزّع على ثلاثة محاور ثلاثية، وتنتظم وَفق شبكة من العلاقات، يجمعها الجدول الآتي[2]:

	الأولية	الثانوية	الثالثية
الثلاثية التقابلية للممثل	العلامة الوصفية	العلامة الفردية	العلامة العُرفية
الثلاثية التقابلية للموضوع	الأيقونة	القرينة	الرمز
الثلاثية التقابلية للمؤول	الفِذْليل	العلامة الإخبارية	البرهان

رابعاً: ترجمة مصطلح "Icône".

لقد اختلف دارسُونا المُحْدَثون اختلافاً كبيراً في نقل مفاهيم هذه الأنواع العَلاَمية التسعة إلى العربية؛ مثلما اختلفوا في ترجمة أكثر المصطلحات السيميائية ذات المنشإ الغربي. وسنكتفي من هذه الأصناف بالضرْب العَلاَمي الذي يعبَّر عنه بـ"Icône". إنّ أكثر باحِثِينا يفضّلون تعْريب هذا المصطلح بلفظة "أيْقونة"، من منطلق أنه "مقبول من زمن طويل في العربية، ولا داعي لإيجاد ترجمة له"![3] وبعضهم يكسّر أوله (إيقونة)؛ كعادل الفاخوري[4]، وبعضهم يَحذف ياءَه (إقونة)؛ كبسام بركة[5]، وبعضهم يحذف علامة تأنيثه، ويفتح أوله (أيْقون)؛ كمحمد الماكري[6]، وبعضهم يكسر أوله (إيقون)؛ كمحمد مفتاح[7]. ويقابل آخرون مفهوم الأيقونة بمكافِئات لغوية عربية أخرى؛ منها "السمة" و"العلامة"![8]، و"الصورة"[9]، و"التصوير" (الشعري)[10]، و"الرمز المعبِّر"[11]، و"المثل"[12]، و"المُماثلة"[13]، و"المثيلة"[14]، و"الأمْثولة"[15].

ومن جذر المقابِلات الأربعة الأخيرة، صاغ مرتاض مصطلح "المُماثِل" ليكون مكافِئه العربي الذي يقترحه ترجمةً لمفهوم الأيقونة. يقول: "نحن الآن نصطنع مصطلح "مُماثل" ترجمةً للمصطلح الغربي الذي تُرْجم إلى العربية، أولَ الأمر، تحت مصطلح "إقونة"، وهو لا يعني شيئاً في دلالة اللغة العربية. وقد أنَّى تعْريبه. وقد جِئنا نحن ذلك."[16] والحق أن الذي جاءه مرتاض ترجمةٌ لا تعريبٌ بالمفهوم الدقيق الشائع له في حقل الدراسة المصطلحية! ويعرّف الناقد "المُماثل" بأنه "سمة حاضرة دالة على سمة غائبة. فالصورة الحاضرة للسمة إذن تُماثِل الصورة الغائبة للسمة؛ فهي إذن مماثِلة لها لا مشابِهة."[17] ويسمّي الصورة الأولى بـ"المُماثِل"[18]، والثانية

1- انظر مَسْرد المصطلحات الذي أثبته في ختام مقال الباحث الكندي دافيد سافان "الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس"، الذي ترجمه مرتاض، ونشره في مجلة "علامات في النقد"، ج.4، م.1، يونيه1992، من ص139 إلى ص173.

2- "السيميائيات أو نظرية العلامات" لجيرار دو لودال، تر: عبد الرحمن بوعلي، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط.1، 2000، ص 22. أنظرْ تعريفات هذه الأنواع التسعة في هذا الكتاب، ص15-33.

3- "المصطلحات الأدبية الحديثة" لمحمد عناني، مكتبة لبنان ناشرون (بيروت)، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط1996، ص155.

4- "حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)"، مجلة "عالم الفكر"، الكويت، ع.3، مج.24، شتاء 1996، ص182.

5- "معجم اللسانية"، ص103.

6- "الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي"، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1991، ص322.

7- "التشابه والاختلاف: نحو منهجية شمولية"، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1996، ص150.

8- "المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية" لمحمد رشاد الحمزاوي، الدار التونسية للنشر (تونس)، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، ط1987، ص129.

9- "بلاغة الخطاب وعلم النص" لصلاح فضل، سلسلة "عالم المعرفة"، الكويت، ع.164، 1992، ص239.

10- "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" لمجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط.2، 1984، ص472.

11- "معجم المصطلحات الألسُنية" لمبارك مبارك، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط.1، 1995، ص136.

12- الخطيئة والتكفير، ص44.

13- "التشابه والاختلاف" لمحمد مفتاح، ص198.

14- "معجم اللسانية" لبسام بركة، ص103.

15- "المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات" لعبد الرحمن الحاج صالح وآخرين، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ط1989، ص64.

16- "السَّبْع المعلقات - دراسة شعرية"، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ط.1، 1999، م.س، ص120، ها.38.

17- "التحليل السيميائي للخطاب الشعري"، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط2001، ص140، ها.4.

18- "شعرية القصيدة"، دار المنتخب العربي، بيروت، ط.1، 1994، ص234.

بـ"المُماثِل له"[1]. واشتق من مصطلحه المقترَح الصفة، فقال "مُماثِلية"[2]. ولا مناص من أن نشير إلى أن مرتاضاً، قبل استقراره على هذا المصطلح، كان يُعرِّب مفهوم الأيقونة؛ مثلما يفعل أغلب الدارسين العرب، فيرْسُمه بالصورة التي رأيْناها سابقاً لدى بسام بركة (الإقونة)؛ كما في العنوان الفرعي الأول في المستوى الخامس، من كتابه "شعرية القصيدة"، الذي أفْرَدَه لقراءة نص المقالح "أشجان يمنية" قراءة سيميائية مركَّبة. وصاغ من هذه اللفظة صيغة أخرى، هي "الأيقونية"، التي يريد بها "كل أثر متروك على شيء آخر، بقصد أو بدون قصد؛ كانعكاس وجه في صفحة عين ماء، أو أثر قدم فوق رمل أو ثلج، أو ظهور جسم على مرآة كبيرة، أو وجود صورة لشخصٍ نعرفه أو لا نعرفه من قبل، وهلم جراً..."[3] ووصفها، في موضع آخر، بـ"النظرية"، وعَدَّها فرعاً من السيميائيات[4]. واشتق من مصطلح "الأيقونة" مصطلحاً آخر هو "التقايُن"، وذلك "لِيَزدوج مع "التشاكل" و"التباين" من وجهة، ثم لمحاولة إعطاء دلالة جديدة لهذا المصطلح السيميائي؛ بحيث لا تكون الأيقونية مجرد شيء له قابلية الاستقبال والخضوع فقط، وإنما هي شيءٌ له قابلية التفاعُل والتقايُن والتخاصُب عبر الخطاب الأدبي بعامة، والشعري بخاصة، مع العناصر السيميائية الأخرى."[5] ويبدو أن مرتاضاً، منذ 1994، بدأ يستشْعِر ضرورة ترجمة مصطلح "Icône"، بدل الاقتصار على مجرد تعريبه بلفظ لا يفيد شيئاً يُذكر بصورته اللفظية. يقول عن هذا المصطلح: "كان هذا المصطلح دينياً، مسيحياً، أصلاً، ثم نُقل إلى هذا المعنى السيميائي الذي يَعني، في أبسط ما يعني، العلاقة الشَّبَهية مع العالم الخارجي. وإذا أمْرُه بعضُ ما ذكرنا؛ أفَلَمْ يَأْنِ لنا أن نقترح له ترجمة عربية تنْفض عنه هذه العُجْمَة التي ظل يشكو منها في الكتابات العربية المعاصرة؟ إننا بصدد التفكير في مصطلح لائق، ولْيَكُن على سبيل الاقتراح: "المُماثِل""[6].

والملاحَظ أن تحوُّله من المصطلح الأول (الإقونة) إلى الثاني (المماثل) كان تدريجياً وحَذِراً. لذا، رأيْناه - في أول الأمر - يُورد المصطلح الذي يقترحه مقروناً بمقابله الفرنسي، وأحياناً بمرادفه المُعرَّب[7]، قبل أن يستقر أخيراً على مصطلحه المُترْجَم في كتاباته التالية.

خامساً: ترجمة مصطلح "Sémiose".

ومن مصطلحات السيميائيات التي شَغلتِ الدارسين واللغويين الغربيين والعرب على حد سواء، واجتهد مرتاض في اقتراح ترجمة عربية لها، مصطلح إشكالي له صلة بالاثنين السابقين؛ إنه الـ "Sémiosis" أو الـ "Sémiose"، الذي يبدو أشْبَه بـ"العنكبوت الذي يتوَسَّط شبكة العلاقات بين ثلاثة عناصر (في فلسفة بيرس التثليثية)، هي: "العلامة أو الممثل" (Representamen)، و"الموضوع" (Objet) الذي تحيل عليه، ومؤوّلها (linterprétant)..."[8] ويحدده جيرار دو لودال (G. De Ledalle) بأنه "حركة أو سيرورة تفترض تشارُك ثلاثة عناصر هي العلامة الممثل، والعلامة الموضوع، والعلامة المؤول. وهذه الحركة المتداخلة بين هذه العناصر الثلاثة لا يمكن بأيِّ شكل من الأشكال أن تُختصَر في علاقات زوجية."[9]

إن الدارسين العرب المعاصرين حاروا في ترجمة هذا المصطلح السيميائي إلى العربية، لذا ألفَيْناهم كثيري التخبُّط في هذا المضمار؛ الأمرُ الذي حَدا أكثرهم على الاكتفاء بتعْريبه أو إدْخاله إلى العربية دون إجراء أي تحْوير في بنيته انسجاماً مع نظام العربية الصوتي والصرفي. فمن العامِدين إلى تعْريبه، وهم كُثُرٌ، نذكر، مثلاً، عبد السلام بنعبد العالي[10]، ومن العامِدين إلى إدْخاله، وهم أقلُّ عدداً من المتقدِّمين، نذكر عبد الرحمن بوعلي الذي اقترَح له مصطلح "السيميوز"[11]، وسعيد علوش الذي نقله إلى العربية تحت مصطلح "سيميوزيس"[12]. وقابَله أنور المرتجي بعبارة "كل ما هو سيميائي"[13] طوراً، وأثبته، طوراً ثانياً، بأحْرُفه اللاتينية

1- نفسه، ص234..

2- التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص140، ها4.

3- "التحليل السيميائي للخطاب الشعري" (مقال)، علامات في النقد، ج.5، مج.2، شتنبر1992، ص ص 162-163.

4- "نظرية، نص، أدب: ثلاثة مفاهيم نقدية (بين التراث والحداثة)"، بحْثٌ منشور ضمن كتاب "قراءة جديدة لتراثنا النقدي"، نَشْر النادي الأدبي الثقافي بجُدَّة، 1990، ص 274.

5- التحليل السيميائي للخطاب الشعري (مقال)، ص 163.

6- شعرية القصيدة، ص ص 233-234.

7- نفسه، ص237.

8- "إشكالية المصطلح..." لوغليسي، ص ص 250-251.

9- "السيميائيات أو نظرية العلامات"، تر: عبد الرحمن بوعلي، م.س، ص20.

10- "درس السيميولوجيا" لرولان بارط، دار توبقال للنشر، ط.2، 1986، سلسلة "المعرفة الأدبية"، ع. 13، ص14.

11- "السيميائيات أو نظرية العلامات"، ص20.

12- معجم "المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)" لسعيد علوش، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984"، ص72.

13- سيميائية النص الأدبي، م.س، ص4.

فقطّ (Sémiosis) لمّا أعياه البحث عن مقابل عربي أنسب أو مُناسِب، على الأقل، لمفهومه[1]. واقترح الناقد الجزائري حسين خمري ترجمة هذا المفهوم بتعبير وَصْفي، هو "الوظيفة السيميائية"[2]؛ وهي صيغة لا تسَمّي ذاك المفهوم بقدر ما تشير إلى وظيفته أو تعرف به، ويبدو أن الناقد قد استقى تعبيرَه هذا من معجم غريماص وكورتيس المشهور، الذي رادَف بين الـ "Sémiosis" و"الوظيفة السيميائية" (F. sémiotique)، وجعَلهما بمثابة أمر واحد يحيل على "العملية التي تشيّد العلاقة الافتراضية المتبادَلة بين شكل التعبير وشكل المحتوى باصطلاحات هلمسليف، أو بين الدال والمدلول باصطلاحات دو سوسير"[3]. ويترجَم مفهوم السيميوز، عربياً، "بالتأشير"[4]، و"بعمل الإشارة"[5]، وبمصطلحات أخرى غيرهما.

وبخصوص مرتاض، فإنه لم يَسْلَم كذلك من الوقوع في الحَيْرة، وهو يُقابل هذا المفهوم الأجنبي؛ لذا وجدْناه في أول اتصال له بهذا الأخير يكتفي بتعْريبه مُقتفياً أثرَ جُلّ مَن سبقه، ولكنه خالفهم بإسْقاطه إحدى ياءَيِ الكلمة (سِمْيُوزة)[6]؛ لأنه لم يرَ فائدة في مدِّ الحرف الأول ما دامت كَسْرته مُغْنِيةً عن الياء. وفي مرحلة ثانية ألفيْناه يذكر هذه الكلمة المعَرَّبة مقرونةً بالمصطلح الذي يقترحه ترجمةً لمفهومها، وهو "المُواسم". يقول: "ليس النص، في النهاية، إلا شبكة العلاقات القائمة على تبادل السمات البسيطة: المواقع، والتي تُفضي إلى نشوء مُثول السمات المركبة التي تفضي إلى مُثول الملفوظات أو المنطوقات التي هي، في حقيقتها، "سِمْيوزة" أو "مُواسِم" (بضم الميم الأولى، وهو من ترجمتنا الشخصية لمصطلح "سميوزة"...) ينشأ عن السيمائية التي هي إجراء متحكِّم في هذه العناصر على غايةٍ من الصرامة."[7] وفي مرحلة ثالثة رأينا مرتاضاً، بعد طول تفكر وتنقيب عن المقابل العربي الأنْسَب لمفهوم السيميوز، يستقر على مصطلح "المُوَاسِم"، ويعْمِد إلى كتابته وحدَه دون أن يُرْفِقه بمُرادِفه الفرنسي أو المُعَرّب. وقد تأتّى له ذلك "بعد قراءة كتاب "السمة" (Le signe, Labor, Bruxelle,1988) لأمبرتو إكو (U. Eco)، وبعد أن تبدَّى له أن لفظة "السميوزة" لا تعني شيئاً في اللغة العربية غير القُصُور عن إيجاد مقابل عربي يكون له الحد الأدنى من العلاقة بالمعنى الأصلي المستعْمَل في اللغة السيمائية الغربية."[8] وقد علَّل مرتاض مقترَحَه ذاك بما يدل على أنه كان واعياً ومدركاً أبعادَ مصطلحه، الذي يُعْزى إليه الفضل في إتْحاف العربية به، إلى جانب مصطلحات أخرى لم يلقَ أكثرُها الرواج الذي كان ينتظره منها!؛ إذ يقول: "لقد اقترحْنا "المُواسِم" على أساس أنه مفهوم قادر على المشاركة، بل البَلْوَرَة والربط بين هذه الأطراف الثلاثة[9] التي تكوّن هذا النظام السيمائي"[10]. واشتقَّ من مصطلحه المَعْني هنا لفظ "التّواسُم" - على زنة "التفاعل" التي تفيد غالباً معنى المشاركة؛ كما يقرر ذلك علماء الصرف - قاصداً به "شبكة العلاقات الرابطة بين السمة بوصفها مظهراً، والسيمائيات بوصفها إجراءً."[11]

بعد كل هذا التضارُب والاختلاف الحاصل بين الدارسين العرب المعاصرين، وهم يواجهون مصطلحاً أجنبياً بعيْنِه، وانقسامهم بين معرّب ومترجِم له، يقول يوسف وغليسي متسائلاً ومجيباً في الآن نفسِه: "ألا يَدْعونا كل ذلك إلى إحياء مصطلح تراثي آخر، قد يليق بهذه "السميوزة"، وهو "التّسْويم" الذي اقترحه حازم القرطاجنّي قديماً ليُطلِقه على العملية التي يقوم بها الشاعر القديم حين يتفَنَّن في الانتقال من حال إلى حال ومن مقصد إلى مقصد، أو من موضوع إلى آخر داخل القصيدة الواحدة، لكنه يَصطنع براعة خاصة في كل

---

[1]- نفسه، ص4.

[2]- "نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدالّ"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط.1، 1997، ص 128.

[3]- "Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage", A. J. Greimas et J. Courtés: Hachette, Paris, 1979, P339.

[4]- "مجازات: مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر" لبشير القمري، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1999، ص52.

[5]- "معجم اللسانية"، ص186.

[6]- "الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس"، ص 172.

[7]- "القصيدة الأجَدّ: من التخلي عن التقفية إلى الإيغال في التعمية"، مجلة "الموقف الأدبي"، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع.307، تشرين الثاني 1996، ص 35.

[8]- "نظرية التقويض..."، م.س، ص 302، ها.38، بتصرف.

[9]- يقصد بها الممثل، وموضوعه، ومؤوّله.

[10]- "التأويلية بين المقدس والمدنس"، عالم الفكر، ع.1، مج.29، صيف 2000، ص281، ها.19.

[11]- "قراءة النص بين محدودية الاستعمال ولانهائية التأويل - تحليل سيميائياتي لقصيدة "قمر شيراز""، مؤسسة اليمامة، الرياض، سلسلة "كتاب الرياض"، ع. 47/46، أكتوبر/ نونبر1997، ص22.

مقطع، تَشِي بالانتقال وتُعْلِم بحُسْن تخلص، رأفةً بالنفوس المتلقية... كأن القصيدة هنا "ممثل"، وتغيّر أحوالها أو تعدد الأغراض التي تلتئم ضمنها "موضوع"، ونشاط النفوس المتلقية لها "مؤول"، والعملية التي يقوم بها الشاعر للربط بين هذه الأطراف كلها "تسْويم"."[1]

سادساً: ترجمة مصطلح "Intertextualité".

ومن المفاهيم السيميائية الأخرى التي تتواتر في كتابات مرتاض، ولاسيما الحَداثية منها، والتي اجتهد، كعادته، في اقتراح مقابلات عربية لها تستوعب دلالتها، نجد مفهوم "التناصّ" الذي أثير حوله نقاش مستفيضٌ؛ وهو "نقاش نقدي قديم وجديد في آنٍ، مع اختلافٍ في الرؤية والخلفيات المنطلَق منها والأشكال التناصّية التي تم التركيز عليها."[2] ويَرجع الفضل في بلورة هذا المفهوم، والتمكين له في النقد الغربي، إلى جوليا كريستيفا (J. Kristeva)، من خلال أبحاثها المكتوبة ما بين 1966 و1967، والمنشورة في مجلتيْ "تيل كيل" (Tel Quel) و"كريتيك" (Critique)، والمُضمَّنة في جملةٍ من كتبها التي صدرت لاحقاً؛ وعلى رأسها كتاباها "سيميوتيك"، و"نص الرواية". وقد ربطته بـ"الإنتاجية النصية"، ووَسَمَت به أحد تجلّيات التعالق بين النصوص. فهو "مرتبط عندها بالنص المولّد الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها توالُد النصوص وخَلقها وَفق عمل مُنْ◌ْبَنٍ على بناء سابق أو مسبَّق."[3] وتناوله آخرون غيرُها؛ كجيرار جينيت (G. Génette)، الذي عَدَّه أحدَ المُتعاليات النصية، إلى جانب "المُناصّ" (Paratexte)، و"الميتانَصّ" (Métatextualité)، و"معْمارية النص" (Archetextualité)، و"التعلق النّصي" (Hypertextualité). وإذا استقرَيْنا النقد العربي المعاصر، وحفَرْنا في ماضيه الممتدّ إلى الوراء بضعة عقود، ألفيْناه كثيرَ الحُفول بمفهوم التناص بوصفه "آلية لغوية وإجراءً يتبايَن القصد منه، ويتشاكل مع مفاهيم أخرى؛ كالأدب المقارن، والمُثاقفة، ودراسة المصادر، والسرقات."[4] ويُهِمُّنا في هذا المجال أن نتعرَّفَ كيفيةَ تعامُل مرتاض مع هذا المفهوم حين عَمَده إلى ترجمته، وأن نقارن ذلك بترجمات غيره من نقادنا المعاصرين.

لقد سايَر مرتاض، في بداية عَهْده بهذا المفهوم، جمهورَ هؤلاء النقاد؛ فأطلق على التعالق القائم بين نص ونص آخر أو نصوص أخرى سابقة أو معاصرة له اصطلاحَ "التناص" المَصُوغ من مادة "ن ص ص" على زِنَة "التفاعُل"، وعَدَّه خصيصة لازبة لأي نص أو كتابة؛ فشبّهه، في هذا الأمر، بـ"الأوكسيجين الذي لا يُشَمّ ولا يُرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء يُنكر بأن كل الأمكنة تحْتويه، وأن انعدامَه في أيها يعني الاختناق المحتوم."[5] وعلى الرغم من هذا، فقد كان مرتاض مقتنعاً بأن النبْش في سيرة الأدب العربي القديم من شأنه أنْ يقودنا إلى الوقوف على اصطلاحات أصيلة استخْدَمَها أسلافُنا للتعبير عن مفهوم "التناص" أو عمّا يُقاربه؛ نحو السرقات الأدبية، والاقتباس[6]. ولكنه آثر استعمال المصطلح المعاصر، بدل المصطلح التراثي العربي؛ لأنه "أدقّ وأدلّ على الحال."[7] ويَقصد، ها هنا، التناص المباشر أو الواضح ذا المرجع الظاهر الذي يَفْضُل - في رأيه - مصطلح "الاقتباس" المعروف في البلاغة العربية منذ القدم.

وبعد توظيفه مصطلحَ "التناص"، وإجالته النظرَ في مفهومه، وتمعُّنه في دلالته، اتّضح له قُصوره؛ فاقترح الاستعاضة عنه بمقابل عربي آخر، هو "التكاتب": من منطلَق أنه أعمُّ يشمل اللغة والأسلوب والأفكار، على حين أن التناص أخصُّ وأدنى إلى التأدُّب. ومع ذلك، يظل المقابلان المقترَحان متقاطعين في سمة "التفاعُل". يقول: "إن التفاعل الذي يحدث بين كتابة الكاتب والمؤثرات الأخرى، الشفوية والعامة، تنْضوي تحت مفهوم التناص، كما تنْضوي تحت مفهوم التكاتب."[8]

إن مَن يتصفَّح كتابات مرتاض يجد أنه ناقد مسكونٌ بهاجس التأصيل؛ تأصيل النظريات والمفاهيم التي تَفِدُ علينا من وراء البحر، ولطالما عاب على نقادنا المعاصرين انبهارهم بالنقد الغربي، وترْديدهم نظرياته ومفهوماته ترديداً بَبْغاوياً، دون أن يكلفوا أنفسَهم عناء البحث فيما قد يكون في تراث أجْدادهم النقدي من

1- "إشكالية المصطلح..."، ص253.

2- "التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية وتطبيقية" لعبد القادر بقشي، افريقيا الشرق، ط2007، ص17.

3- نفسه، ص 19.

4- "مصطلحات النقد العربي السيماءوي..." لمولاي علي بوخاتم، م.س، ص190، بتصرف.

5- تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1995، ص278.

6- نفسه، ص 279.

7- نفسه، ص 279.

8- "بين التناص والتكاتب: الماهية والتطور"، مجلة "قوافل"، جُدّة، ع.7، س.4، 1996، ص200، بتصرف.

ذلك، أو -على الأقل- من أصول وإرهاصات. يقول عنهم: "هم حين يُطلقون مصطلحاً من المصطلحات النقدية لا يكادون يحاولون البحث فيما إذا كان موجوداً بلفظه، أو بمُعادِله المعنوي، في التراث العربي الذي لا يلْقى منهم إلا قليلاً من العناية."[1] وحتى لا ينسحب عليه هذا الذي قاله عن غيره من نقادنا المُحْدَثين والمعاصرين، راح ينقّب في تراثنا النقدي عمّا يمكن أن يستوعبَ دلالة التناص (أو التناصية) من اصطلاحات أسلافنا، ليخلص - في ختام مقالةٍ كتبها في هذا الإطار خصيصاً - إلى أن "التناصية، كما يبرْهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسِه، هي تبادُل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أُخْراة. وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمّقة تحت شكل السرقات الشعرية"[2]. إن هذا المصطلح الإحْيائي الذي يقترحه مرتاض هنا لم يرُقْ بعضَهم، على أساس أن مفاهيم السرقة والاقتباس وغيرهما لا تستوعب مدلول "التناص" الذي راج مع تنامي الدرس السيميائي الحديث في أوربا، بل إن أحدَهم عبّر عن خَشْيته من السقوط فيما أسْماه "ظاهرة سبقناهم"[3]؛ وهي حالة مَرَضية قائمة على تضْخيم الذات، وعدم الاعتراف بجهود الآخر المختلِف عنا حضارياً. وتظل دراسة مرتاض للتناص، رغم كل ما قد يُقال عنها، "من أفضل ما كتبه النقاد العرب المعاصرون؛ من حيث فهمُها لجوهر مصطلح التناص، بوصفه علاقة تفاعُلية بين النصوص"؛ على حد تعبير أحد الدارسين[4].

وإلى جانب مرتاض، يحْسُن بنا الإلْمام بجُهد محمد مفتاح في هذا السياق، وتلمُّس أوْجُه تعامله مع مفهوم التناص. فعلى الرغم من تأكيده أنّ "نواة نظرية التناص موجودة في الآراء الانطباعية التي كان يُدْلي بها متلقو الآداب في مختلِف الثقافة؛ ومنها الثقافة العربية"[5]، إلا أنه يَأدِب إلى "رفْض المطابَقة بين نظرية التناص المعاصرة وبين مقاربَة السرقات في الأدب العربي"[6]؛ على أساس أن الأولى وليدة القرن العشرين، ونَتاج سياق ثقافي وحضاري يختلف اختلافاً كلياً عن تاريخ الثانية وسياقها. وقد استخدم مفتاح مصطلح "التناص" في عدة مواضع، منها عنوان أحد كتبه؛ أقصد دراسته الموسومة بـ"تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص". ولكننا نراه يَستعمل مصطلحاً آخرَ يحْسِبه أنْجَعَ من السابق، هو "الحوار" أو "الحوارية". يقول: "إن مفهوم التناص في الوقت الحالي أصبح فيه خلْط، ولم يعد إجرائياً؛ لذا تلاحِظون في كتاباتي الأخيرة أنني استعملتُ مفهوم "الحوار"؛ أي "حوار النص""[7]. ويَقترح الناقد نفسُه مصطلحاً آخر يَحْوي بين طيّاته دلالة التناص الدقيقة، ومعانيَ أخرى مصدَرُها عُموم مفهوم الخطاب قياساً إلى النص، كما رأينا آنفاً. ونَعْني هنا لفظة "التخاطب"، التي يقترح تحديدَها بأنها "وجود علاقي خارجي بين أنواعٍ من الخطاب، وداخلي بين مستويات اللغة. وتتراوح درجة العلاقة من "1" إلى عدد ما. والوجود العلاقي قد يكون إيجابياً، وقد يكون سَلبياً."[8] ونجد هذه الحوارية كذلك لدى طه عبد الرحمن[9].

وعبَّر سعيد يقطين عن مفهوم التناص بتركيب وصفي هو "التفاعل النصي"، إلى جانب مصطلحه الشائع بين دارسِينا، ولكنه يَميل إلى الأول. يقول: "إننا نستعمل "التفاعل النصي" مرادِفاً لما شاع تحت مفهوم "التناص" أو "المُتعاليات النصية"، كما استعملها جنيت بالأخصّ. نفضّل "التفاعل النصي"، بالأخصّ؛ لأن "التناص" في تحديدنا - الذي ننطلق فيه من جنيت - ليس إلاّ واحداً من أنواع التفاعل النصي... ونُؤْثِره على "المتعاليات النصية" أو "عبْر النصية" كما يستعملها جنيت؛ لأنها وإن كانت عامة، ورغم أني أميل إلى المتعاليات النصية، فإن معنى التعالي (Transendance) قد يوحي ببعض الدلالات التي لا نَضْمَنُها لمعنى "التفاعل النصي" الذي نراه أعْمَق في حَمْل المعنى المُراد والإيحاء

[1]- "نظرية، نص، أدب..."، ص270.

[2]- "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص"، علامات في النقد، ج.1، مج.1، مايو 1991، ص91.

[3]- "ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص" لصالح معيض الغامدي، علامات في النقد، ج.2، مج.1، دجنبر1991، ص187.

[4]- "التناص بين النظرية والتطبيق" لأحمد طعمة حلبي، وزارة الثقافة السورية، ط2007، ص70.

[5]- "دور المعرفة الخلفية في "الإبداع" والتحليل"، مجلة "دراسات سيميائية أدبية لسانية" (سال)، فاس، ع.6، خريف/ شتاء 1992، ص ص 86-87.

[6]- نفسه، ص ص 86-87.

[7]- "التحليل السيميائي: أدواته وأبعاده" (حوار مع مفتاح)، مجلة "دراسات سيميائية أدبية لسانية"، ع.1، خريف1987، ص23.

[8]- التشابه والاختلاف: نحو منهاجية شمولية، ص44.

[9]- "في أصول الحوار وتجديد علم الكلام" لطه عبد الرحمن، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، البيضاء، ط1987، ص41.

به بشكل سويّ وسليم."[1]

وترجم عبد الله الغذامي ذلك المفهوم بـ"تداخل النصوص"، وأومَأ إلى سبيل حُدوثه بالقول: "تداخل النصوص يتم عبر نص واحد من جهة، ويقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تُحْصى"[2]. وتَرد الترجمة نفسُها لدى آخرين؛ كفريد الزاهي في ترجمته كتابَ كريستيفا حول علم النص[3]. واقترح له بعض العرب، مقابِلاً، عبارة "النص الغائب"؛ مثلما نُلفي لدى إبراهيم رماني الذي حدَّده بأنه "مجموع النصوص المُتستِّرة التي يَحتويها النص... في بنيته، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص، وتشكل دلالته."[4] وللدارسين العرب اجتهاداتٌ أخرى في ترجمة مفهوم التناص إلى لغتنا، ولكنْ يبقى لفظ "التناص" أذيَعَ مقابلاته العربية وأكثرها سَيْرورةً وانتشاراً في نقدنا المعاصر.

سابعاً: ترجمة مصطلح "Différance".

ونودُّ أن نختم حديثَنا عن جهود مرتاض في ترجمة المصطلح الأجنبي الوافد بالوقوف عند أحد مصطلحات التفكيك المركزية الجديدة الذي حار دارسُونا في نقله إلى لغتهم، وهو مصطلح "Différance"، الذي وضعه جاك دريدا، وتعمَّد كتابة حرفه السابع، بترتيب حُروفه من اليسار إلى اليمين، كتابةً مكبّرة (Majuscule) في عدة مواطن من كتابه " De la grammatologie"؛ أي على الصورة الآتية: (DifférAnce). فهذه اللفظة مأخوذة من الفعل (Différer) ذي الاستعمال المزدوج؛ بحيث إنه يُستخدم لازماً ومتعدِّياً؛ فصيغتُه اللازمة ذاتُ دلالة مكانية بالأساس، تحيل على معنى المغايَرة والاختلاف، على حين أن صيغته المتعدية ذات دلالة زمانية، يُراد بها إرجاء إنجاز أمْر ما إلى زمن آخر. وقد استثمر دريدا هذه الإمكانية التي يُتيحها هذا اللفظ الفرنسي، ليشتقَّ من صيغته الثانية مصدراً جديداً لا قِبَل للغة الفرنسية به، هو الذي ذكرْناه سابقاً، ينضاف إلى المصدر المشتق من صيغته الأولى، وهو معروف بين أبناء الفرنسية (Différence). يقول رامان سلدن مفرِّقاً بين المَصْدَرين: "إن الاختلاف (Différence) مفهوم مكاني تنبثق فيه العلامة من نَسَقٍ للاختلافات التي تتوزَّع داخل النسق. أما الإرْجاء (Différance) فمفهوم زمني تفرض فيه الدوالّ إرجاءً لانهائياً للحُضور."[5]

إن نقل مفهوم المصدر الأول إلى العربية لم يَطرح إشكالا كبيراً بين نقادنا وباحثِينا الذين كادوا يُجمعون على ترجمته بـ"الاختلاف". لولا أن بعضاً منهم ترجمه بغير هذا اللفظ؛ كسعيد علوش الذي اقترح ترجمته بـ"المبايَنة"[6]. على حين أنهم اضطربوا واختلفوا في ترجمة مفهوم المصدر الثاني؛ أي المصطلح الدريدي الذي لم يَلِجْ معاجم الفرنسية إلا مؤخراً. وهكذا، فقد ترجمه محمد البكْري بـ"الفارق"[7]، وعبد العزيز حمّودة "بالتأجيل"[8]، وأسامة الحاج "بالإرجاء"[9].

وبخصوص ناقدنا مرتاض، فقد دبَّج مقالا قيّماً، أواخرَ سنوات التسعين، تناوَل فيه النظرية التقويضية. وحين عُدْنا إليه، وَجدْناه يذكر فيه مصطلح دريدا بلفظه الفرنسي دُونَما إرْفاقه بأي مقابل عربي سواء أكان من ثمرات جهده أم من اجتهاد غيره، ولم يكن هذا المصطلح إذّاك قد وَلج المعجم الفرنسي المكتوب. يقول: "مَن قال: إن لفظ "Difference" (وهو بالفرنسية نفسه؛ ولكن بإضافة علامة نطق الفرْق فوق الحرف الصوتي "e" لكي يصبح "é" من أجل تغيير الدلالة الصوتية، ومن ثم الاختلاف الصوتي المُفضي إلى تغير هذه الدلالة في لغتهم...) الإنجليزي هو مطابق لمصطلح دريدا "Différance" الفرنسي؟ فمصطلح دريدا لا يوجد في المعاجم الفرنسية لأنه ليس فرنسية مألوفة؛ وقد يحتاج إلى وقت ليُصادِق عليه مجمع اللغة الفرنسية بباريس"[10]. وقد صادق هذا المجمع على ذاك المصطلح، فعْلاً، فاغتدى مألوفاً بين نقاد الأدب. وفي سنة 2006، أصدر مرتاض كتاباً بعضُ فصوله نُشرت سابقاً في شكل مقالات؛ منها المقال المذكور الذي أضاف إليه أشياء أخرى خلا منها المقال حين نشْره أولَ مرة؛ منها اقتراحه

[1] - "انفتاح النص الروائي" ليقطين، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1989، ص ص 92-93.

[2] - الخطيئة والتكفير، ص90.

[3] - "علم النص" لجوليا كريستيفا، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، البيضاء، ط.1، 1991، ص78.

[4] - "النص الغائب في الشعر العربي الحديث" لإبراهيم رماني، مجلة "الوحدة"، الرباط، ع.49، أكتوبر 1988، ص53.

[5] - "النظرية الأدبية المعاصرة"، م.س، ص136.

[6] - معجم "المصطلحات الأدبية المعاصرة"، م.س، ص50.

[7] - مجلة "العرب والفكر العالمي"، ع.1، شتاء 1988، ص71.

[8] - "المرايا المحدّبة - من البنيوية إلى التفكيك"، سلسلة "عالم العرفة"، ع.232، أبريل 1998، ص 374.

[9] - "التفككية"، م.س، ص74.

[10] - نظرية التقويض، م.س، ص ص 298-299.

مكافِئاً عربياً لمصطلح دريدا؛ حيث يقول: "نقترح ترجمةً لهذا المصطلح الجديد (أي: La difféRAnce) نطلق عليه: "التأجيل" (أو "الإرْجاء") الذي يبدو أن دريدا كان يريد به إلى تأجيل المعنى الذي لا يرى بحضوره في الدال لا سابقاً ولا لاحقاً، كما يقول... فهذا "التأجيل" أي "difféRAnce" ملازم لكل "اختلاف" أي (Différence)..."[1] ويصرّح مرتاض عقب ذلك: " ولم نرَ أحداً من النقاد، فيما وقع لنا من قراءات في الكتابات النقدية العربية المعاصرة، اقترح لمصطلح دريدا هذا المقابل العربي"![2] والحقُّ أن نقاداً عرباً معاصرين، لا واحداً، سبق أن أتَوْا بالمقابلين معاً، اللذين يدّعي ناقدُنا حِيازته قصبَ السّبْق في اقتراحهما! وقد تقدم ذِكر بعضهم. وكتب مرتاض، عام 1999، دراسة نشرها في ثاني أعداد مجلة "اللغة العربية"؛ وهي مجلة فصْلية يصدرها المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر، مما نقرأه في أحد هوامشها قوله: "كنا أولَ الأمر أطلقْنا على هذا المصطلح الدريدي[3] "التأجيل". وبعد تبادُل الرأي، في جامعة وهران، مع الدكتور أحمد يوسف، استقرَّ الرأي على مصطلح "الإرْجاء"، قبل أن يغتديَ مصطلحاً من مصطلحات قانون "الوئام المَدَني" في الجزائر."[4] إن مرتاضاً لم يكن مُطلِق المصطلحَيْن على مفهوم اللفظة الدريدية، حتى وإن أصرَّ على استخدام كلمتي "الاقتراح" و"الإطلاق"، بل هو مَسبوقٌ إلى ذلك؛ كما أسلفنا القيل، بل إن أحدهم استعمل المصطلحين معاً، في دراسة واحدة، قبل عقديْن من الزمن؛ هو عبد الله إبراهيم في بحثٍ شارك به في مؤلَّف نقدي جماعي[5].

ولكاظم جهاد اجتهادٌ متميّز في هذا الصدد؛ بحيث تفنَّن -فأصاب- في اقتراح كلمة واحدة تستوْعِب دلالة صيغتيِ الفعل "Différer" اللتين أشرْنا إليهما قبْلاً، هي "الاخ(ت)لاف". يقول: "بوضْعِنا (تاء) الاختلاف بين قوسين، نحاول إبراز فعل الإخْلاف (كما تقول: أخلف فلان موعده) للاستدلال على فعلي المغايرة والإحالة المتضَمَّنَتيْن في المُفرَدَة الدريدية المذكورة. عبر هذه (الحيلة) ندعو -بتواضُع- إلى معالجة (لاعبة) للمُفردة العربية تسمح بتوظيف معانيها المتعددة."[6]

إنطلاقاً مما سبق، يتّضح لنا المجهود الواضح الذي بذله د. عبد الملك مرتاض سعياً وراء إيجاد المُكافِئ العربي للمصطلح الأجنبي، وهي مكافئات نلمَس فيها جَهداً لا ينكر رغم كل ما قد يقال عنها. ثم إن سمة الاضطراب تكاد تمسي مُلازمة لها برمّتها، بل إنها - في الحقيقة - تطبَع جهود دارِسينا في نقل المصطلح الأجنبي إلى اللغة العربية؛ ولعل أظهر تجَلٍّ، وفي الآن نفسِه نتيجة، لذلك تعدُّد المقابِلات العربية لذلك المصطلح؛ الأمرُ الذي "يعكس حقيقة تلقّي الخطاب النقدي العربي للمفاهيم الغربية الجديدة، وهي أنه تلقٍّ فرْدي مُشتَّت تعْوزُه روحُ الانسجام والتناسق، قائمٌ على جَهل الجهود الفردية بعضها ببعض. وفي حالة العكس، فإنه مطبوع – على العُموم – بالتعصُّب للأنا الفردي أو القبيلة اللغوية...، مع مساحات محدودة للسِّجال المعرفي المطلوب."[7]

1- في نظرية النقد، م.س، ص102، بتصرف.

2- مجلة "العرب والفكر العالمي"، ع.1، ص71.

3- يقصد: La difféRAnce.

4- "صناعة المصطلح في العربية"، م.س، ص 21، ها. 9.

5- "معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة" لعبد الله إبراهيم وآخرين، المركز الثقافي العربي، ط 1990، ص117-118-120.

6- "الكتابة والاختلاف" لجاك دريدا، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، ط 1988، ص126.

7- "إشكالية المصطلح..." لوغليسي، م.س، ص130.

آليات الحجاج والتواصل في ضوء النظرية التداولية

ذة. رتيبة محمدة بولوداني

جامعة قسنطينة - الجزائر

تحاول اللسانيات النصية أن تعيد تأسيس الدراسة اللسانية على قاعدة أخرى هي النص وتتمثل قضيتها الأساسية في البحث عن كيفيات انسجام النص مع الخطاب من أجل تحقيق العملية التواصلية بجميع عناصرها وأشكالها، ويستدعي التأثير والإقناع في التخاطب الإنساني آلية بيانية فاعلة لتحقيقه، لذا نجد الحجاج ميزة من ميزات هذا التخاطب بمواقفه المتعدّدة، وأشكاله المتنوعة بين الشفوية والكتابية، إذ يعدّ ركيزة النصوص الموجّهة المتضمنة للمقصدية والنقاش والنّقد والجدل، وسنحاول تقديم مفاهيم أولية للمصطلحات المتعمدة في هذه الورقة البحثية:

مفهوم التداولية :

جاء في لسان العرب في مادة (د،و،ل) مايلي : "قال الزجاج : الدولة إسم الشيء الذي يتداول

أما في معجم مقاييس اللغة في مادة (دول) وردت على أصلين:

"أحدهما يدل على تحول شيء من مكان إلى آخر،و الآخر يدل على ضعف وإسترخاء، فقال أهل اللغة: إتدال القوم، إذا تحولوا من مكان إلى مكان. ومن هذا الباب، تداول القوم الشيء بينهم: إذ صار من بعضهم إلى بعض والدولة والدولة لغتان، ويقال بل الدولة في المال والدولة في الحرب وإنما سميا بذلك من قياس الباب، لأنه أمر يتداولونه فتحول من هذا إلى ذاك، ومن ذاك إلى هذا".[1] التداول هو الإنتقال والتحول والتبادل للشيء بين الأطراف.

التداولية مصطلح عربي لم يستقر على صيغة واحدة، فقيل: التداولية، المقامية، الوظيفية، النفعية، الذرائعية، السياقية...

ويقابله في اللغة الفرنسية مصطلح: pragmatique، وفي اللغة الإنجليزية مصطلح:pragmatics، وكلاهما يرجع تأصيله إلى اللفظ اليوناني 'pragmatikos' الذي يحيل على كل مل يتعلق بمعاني العمل:action[2]

"و ابتداءا من القرن السابع عشر انتقل الإستعمال إلى الميدان العلمي فصارت: pragmatique تعني: كل بحث أو إكتشاف من شأنه أن يعرف أو يفضي إلى تطبيقات ذات ثمار عملية"[3]

أما في المجال الفلسفي فيعني" وصف كل فكرة أو ظاهرة لا تتجلى إلا من خلال تطبيقاتها العملية أى نتائجها وآثارها المنعكسة على الواقع"

و في الاصطلاح اللساني يرجع استعمال مصطلح pragmatique linguistiqueإلى الفيلسوف الأمريكي: شارل موريس سنة :1938،حيث يجعل من التداولية جزء من السيميائيات، وتهتم بمعالجة العلاقة بين العلامات ومستعمليها

فالتداولية:"علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال،و يدمج من ثم مشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي والتفسيري"[4]. فالتداولية تهتم أساسا بالتواصل بين المتخاطبين في سياقات لغوية مختلفة حيث تستفيد من المجالات المعرفية مثل: علم النفس وعلم الدلالة...

نشأة وتطور النظرية التداولية:

كان للتداولية حضورا قويا وقديما جدا في التراث العربي القديم لا يقل أهمية عنه في التراث الغربي، حيث تعود أول إشارة للتداولية إلى بداية الطلائع الدرس اللغوي مع سيبويه وصولا إلى النقاد والبلاغيين المتأخرين، فقد أشار سيبويه إلى مبدأ القصدية في "معرض حديثه عن الأفعال التي تقتضي مفعولين، يكشف أن التأليف النحوي أو ما كنا رأيناه عند الغربيين يقع تحت تسمية تداولية الدرجة الأولى أو

[1]- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة . تحقيق و ضبط عبد السلام محمد هارون .كتاب الدال –دار الجيل.1991.ط2.ج2.ص 314.

[2]-ينظر:خليفة بوجادي:في اللسانيات التداوليةمع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم.بيت الحكمة للنشر والتوزيع.العلمة-الجزائر.2009.ط1.ص61 .

[3]-الطاهر لوصيف:"التداولية اللسانية".مجلة اللغة والأدب.جامعة الجزائر.جانفي2006.العدد:17.ص06.

[4]- علي آيت أوشان: المرجع السابق. ص 55.

مستوى التعبير يخضع في المقام الأول لمراد المتكلم"[1] ويمكن توضيح ذلك من خلال الأفعال المتعدية إلى مفعولين فعلى سبيل المثال الفعل(ظن) يتعدى إلى مفعولين صريحين مثل:ظننت البرد شديدا. وذلك متى كان قصد المتكلم ومراده وما استقر عليه من حال المفعول الأول فقصد المتكلم من استعمال المفعول الثاني هو بيان حال المفعول الأول. وتترسخ هذه الفكرة أيضا وتأخذ بعدا نظريا بشكل بارز ضمن النظم عند" عبد القاهر الجرجاني" في موقفه القائل بتطابق مفهومي اللفظ والمعنى وربطهما بمراد أو مقاصد لمتكلمين حيث أنه" ينظر إلى الألفاظ من جهة دلالتها على معانيها في نظام الكلم"فمراد الناس يقتصر على اثبات هذه المعاني رغم اختلاف أغراضهم " فالقصدية عنده تندرج تحت تسمية معاني النفس حيث يرى أن مواقع المعاني في النفس ومواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق ويربطها كذلك بغرض المتكلم الذي قد يوجب بالاظافة إلى الحذف،و الأمر نفسه نجده عند"الجاحظ" لكن في باب البلاغة التي تمثل علما للإتصال لأنها ترتبط باستعمال اللغة وممارستها كما ترتبط بالتواصل. وفي هذا السياق "تتلاقى التداولية التي أرساها "أوستن" في كثير من المفاهيم مع البلاغة القديمة منذ أرسطو حتى وقتنا الحاظر لا سيما مع البلاغة العربية في دراستها للإنشاء والخبر في باب المعاني"

فنجد الجاحظ يقسم الخبر إلى ثلاثة أقسام: خبر صادق وهو ما كان مطابقا للواقع مع اعتقاد المتكلم أنه مطابق،و خبر كاذب غير مطابق للواقع مع اعتقاد المتكلم أنه غير مطابق،و أخيرا الخبر الذي ليس صادقا ولا كاذبا فهو المطابق للواقع وغير مطابق للواقع مع اعتقاد المتكلم بانه غير مطابق أو بدون اعتقاده وهذا يعتمد على معيار التداولي هو اعتقاد المتكلم وقصده .و هنا" نرى في عمل الجاحظ شبها بما فعله **سيرل** حينما جعل شرط الصراحة معيارا من معايير القوى المتضمنة في القول لإثبات هويتها" فالبلاغة عند الجاحظ تفيد معنيين: المعنى الأول الإيصال أو الإبلاغ" وبهذا المعنى تكون البلاغة مرادف لمفهوم التوصيل في اللسانيات الحديثة" [2] الذي يعني أن المتكلم يسعى من خلال خطابه إلى إبلاغ الكلام وإيصاله إلى المخاطب أو المتلقي فالعملية الاتصالية تنطلق من المرسل إلى المرسل إليه أما المعنى الثاني فيفيد الإقناع. فبعد أن يوصل المتكلم رسالته إلى المخاطب يعمل على إقناعه وتغييره والتأثير فيه وكثيرا ما تاتي البلاغة عند" الجاحظ" مصحوبة بلفظ عقل أومنطق " تصبح البلاغة معناها الاعتماد على الطاقات العقلية والمنطقية وحدها للإقناع" ومما سبق نستنتج أن الجاحظ حصر البيان في اللفظ وربط الاقناع بالتداول انطلاقا من الوظيفة التواصلية.

أما عند الغرب فقد كانت:

<u>التداولية: pragmatique</u> : تشكل دراسة المعنى في الألفاظ اللغوية عند مستخدميها ومفسريها"[3] وهو بذلك ميز بين علم الدلالة والتداولية باعتبار الأولى يدرس المعنى وفقا للوضع فقط وبمعزل عن السياق والمقاومات التخاطبية أما الثانية فتدرس المعنى في سياقه الذي ورد فيه. وبين النحو والتداولية.

أما عن أصل التداولية وجذورها فيمكن ارجاعها الى اتجاهين مختلفين. فالاتجاه الأول هو: اتجاه فلسفي منطقي تعود جذوره إلى **شارل بيرس** وامتد إلى **كارناب** حيث عرض مفهوم التداولية أو البراغماتية الهادف إلى وضع "علامية دلائلية(سيميو طيقا)

تكون نظرية منطقية عامة" [4] فقد جعل العلامة تتعدى المجال اللغوي إلى الفلسفي وبذلك اتسع مجالها، فالإنسان في حد ذاته علامة ونحن حين نفكر علامة كما ربط اللغة بالتواصل باعتباره الوظيفة الأساسية وربط دراسة المعنى بظروف الاستعمال أو ما نسميه بالسياق.

أما الاتجاه الثاني: تيار فلسفة اللغة العادية الذي أسسه الفيلسوف **لود فينغنشتاين** يدرس التداولية من كونها نظرية في التعامل الاجتماعي تهتم بالجانب الاستعمالي أي: استعمال اللغة. فاللغة عنده بمثابة مفتاح سحري يفتح مغاليق الفلسفة وارجع الإختلاف والتناقضات بين الفلاسفة إلى سوء فهم اللغة. ولكن التراث **فينغشتاين** لم يكتسب المكانة الحقيقية الا بعدما تبناه فلاسفة مدرسة أكسفورد. ولا سيما" جون أوستن في جامعة هارفارد ضمن برنامج محاضرات" وليام جيمس""lectures william James"و كذا محاضرات **بول كرايس** ضمن نفس البرنامج"[5].

---

[1] نواري سعودي ابو زيد:في تداولية الخطاب الأدبي.ص39 .

[2]- محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية و البلاغية و الأدبية عند الجاحظ من خلال البيان و التبين

ديوان المطبوعاتا الجامعية- الجزائر. 1983.(د، ط). ص231.

[3]- قويدر شنان:" التداولية في الفكر انجلو ساكسوني" المنشأ الفلسفي و المآل اللساني .ص 12.

[4]- عبد القادر المهيري و آخرون: أهم المدارس اللسانية. ص 99.

[5]- إدريس مقبول: اللأ سس الابستمولوجية و التداولية. ص ص266، 267.

ومما سبق نصل الى ان ظهور التداولية كنظرية فلسفية كان على يد بيرس أما ظهورها كمنهج ونظرية فيعود الى الفيلسوف الانجليزي أوستن" والذي انتقل من المستوى اللغوي والنحوي والنفسي للغة إلى المستوى الاجتماعي، وذلك من خلال استعمال اللغة كوسيلة لتحقيق عملية التواصل.

3- دعائم ومرتكزات النظرية التداولية: وعلاقتها بالحجاج والتواصل:

التداولية درس جديد وغزير، غير أنه لا يملك حدودا واضحة، مما جعل امكانية حصر موضوعاتها أمرا صعبا بالنسبة للباحثين فاجملوها فيما يلي:

أفعال الكلام، الافتراض المسبق، الاستلزام الحواري، نظرية المحادثة وكل منها تمثل ركيزة اساسية للنظرية التداولية .

أفعال الكلام :و هي نظرية تنسب إلى اوستين وقد جمعت محاضراته "التي ألقاها في جامعة هارفارد سنة 1955 في كتاب سمي" كيف تفعل الأشياء بالكلمات" [1] ثم قام جون سيرل وغيره من البراغماتيين بتطوير هذه النظرية أثناء السبعينيات والثمانينيات، وتعتبر هذه النظرية من أهم النظريات التي أصبحت ذات فعالية في مجال البحث التداولي، حيث ننظر إلى اللغة "أنها أداء أعمال مختلفة في آن واحد، فعندما يتحدث المتكلم فانه يخبر عن شيء او يصرح تصريحا ما او يامر او ينهي او يدعو...".

ويرى اوستين أن اللغة لا تستعمل فقط للتواصل بل هي اداة للاقناع وتغيير السلوك والمواقف [2]،و قد قسم الملفوظات الى قسمين:" ملفوظات تقريرية وانجازية" أما الأولى constatifs)و تسمى الوصفية او الاخبارية او الاثباتية نحو: البرد شديد.

أما الثانية "performatifs": فتعني الأدائية والإنشائية، وهي بدورها تنقسم الى انجازية مباشرة يكون فعلها ظاهر مثل: الأمر والدعاء... وانجازية غير مباشرة يكون فعلها غير ظاهر نحو قوله تعالى « وما الحياة الدنيا الا متاع الغرور» [3] فجاء الفعل في هذه الآية غير ظاهر تقديره" احذروا". وميز في هذه الملفوظات بين ثلاثة أنواع من الأفعال الكلامية :-فعل قولي او فعل التلفظ:"acte locutoire "" الذي هو عبارة عن مفصلة الأصوات اللغوية وتركيبها حيث يقع استحضار المفاهيم الماثلة نظميا(syntaxiquement) بواسطة الألفاظ" [4] بمعنى انه الفعل الذي ينشا نتيجة عمل أعضاء النطق.

2-فعل متضمن في القول أو فعل الخطاب acte illocutoire: "هو الفعل الانجازي الحقيقي إذ انه عمل ينجز بقول ما" [5] ويعني الحدث الذي يقصده المتكلم بجملة كالأمر...

و يصنف "اوستين" هذا الفعل الى خمسة اقسام عامة:

"- فعل قضائي: "verdictif" لإصدار الأحكام.
- فعل مراسي: "exercitif" إثبات سلطة أو تأثير
- فعل وعدي: "pramissif" لتقرير أخبار أو وصف.
– فعل سلوكي: "comportatif" لضبط المواقف .
– فعل عرضي :"expositif" يساعد في استمرار الحوار بتفسير الغموض

– 3) الفعل الناتج عن القول: acte "perlocutoire" أو فعل التأثير في الخطاب حيث يقوم المتكلم باقناع السامع بفعل ما كأن يأمره بفتح الباب فيكون الفعل" ذا تأثير كاملة إذا تطابق الأثر النهائي او نتيجة النهائية مع الغرض المنشود" [6] فيقوم السامع بفتح الباب بعد اقتناعه بفعل الأمر فيتطابق فعل الفتح مع غرض المتكلم .

أما" سيرل" قد استفاد من دروس" اوستين" لأنه اعتبر دراسة اللغة فرع من نظرية الحدث كما قسم هو أيضا الأفعال الكلامية إلى أربعة أقسام: "فعل التلفظ والفعل القضوي والفعل اللاقولي والفعل التأثير بالقول" [7] ففعل التلفظ يتلفظ فيه المتكلم بكلمات وجمل ونعني به :المظهر الخالي من المعنى، أما القضوي فهو: يقابل الفعل اللفظي عند "اوستين"،و الفعل اللاقولي :تدل عليه مجموعة من القرائن تميزه عن الفعل القضوي، أما فعل التأثير بالقول فسيرل يوافق أوستين في تعريفه له .و من أجل تحقيق الأفعال الكلامية وضع لها سيرل شروطا معتمدا على اوستين:

---

[1] محمد محمد يونس علي: مقدمة في علمي الدلالة و التخاطب. دار الكتاب الجديد المتحدة. بن غازي- ليبيا. 2004 .ط1. ص 34.

[2] ينظر: علي آيت اوشان:السياق و النص الشعري. ص63.

[3] - قرآن كريم. رواية ورش عن نافع. دار علوم القرآن .دمشق- سوريا. سورة الحديد. الآية 20. ص 540.

[4] -ناصر اسطنبول وآخرون:"مفاهيم سيميائية لمصطلحات بلاغية ".مجلة السيميائيات .جامعة وهران-الجزائر.خريف2006 .العدد الثاني.ص16.

[5] -مسعود صحراوي:التداولية عند العلماء العرب.ص42.

[6] -فان دايك:النص والسياق.تر:عبد القادر قنيني.إفريقيا الشرق.المغرب-لبنان.2000.(د.ط).ص237.

[7] -محمد صلاح الدين الشريف:أهم المدارس اللسانية.منشورات المعهد القومي لعلوم التربية.نهج العراق-تونس.1930.ط2.ص109.

شروط أولية تحدد وضعية المتكلم بمعنى الوضع الاجتماعي الذي يسمح له بالصياغة اللغوية كأن يكون رئيس محكمة أو ما يماثل ذلك، وشروط جدية حيث يجب على المتكلم ان يكون صادقا في كل أقواله وهذا لا يعني انه عندما لا ينجز الفعل بجدية يكون فاشلا بل يكون قد ارتكب إثما وأخيرا شروط أساسية حيث يكون الشخص الذي ينجز فعلا مرتبطا بواسطة خطابه ببعض المعتقدات والمقاصد لأن هذا جوهري وأساسي بالنسبة للملفوظ

القيمة الحجاجية

تتنزل نظرية الحجاج ضمن نظرية أشمل سطر قواعدها كل من أوستن وسيريل في نظرية الأفعال اللغوية، فما الفعل الحجاجي إلا نوع من الأفعال الإنجازية التي يحققها الفعل التلفظي في بعده الغرضي، كما أضيف إليه مفهوم القيمة الحجاجية التي تعني نوعا من الإلزام في الطريقة التي يجب سلوكها لضمان استمرارية ونمو الخطاب حتى يحقق في النهاية غايته التأثيرية، وتشير من ناحية ثانية إلى السلطة المعنوية للفعل القولي ضمن سلسلة الأفعال المنجزة لتبليغ فكرة ما إلى المتلقي[1].

الحجاج الخاطئ

إن الحجاج الخاطئ يقدم على المقايسة الواهمة،كما تسبب في حدوثه عيوب بنويه أثناء تأسيس المحاججة كالمصادرة على المطلوب،أو الأخطاء الناجمة عن تعدد الأسئلة،ففي كثير من الأحيان يصدر الخطاب عن تمويه في صورة مقدمات وهمية كاذبة،إما شبيهة بالحقيقة لكنها غير ذلك،أو شبيهة بالمشهور دون أن تكون كذلك أيضا، مثل : كل ميت يجب دفنه/الحجر ميت /النتيجة الحجر يجب دفنه[2]؛

وربما أمكننا التمثيل للمغالطة الحجاجية بقولنا: إن إسرائيل دولة نووية وقوة عسكرية فهي إذن على حق،إذ يشمل هذا النوع من المغالطة ***الحجاج بالسلطة***،ومن أنواع الحجاج الخاطئ أيضا **المغالطة المنطقية** ؛ ونزعم التمثيل لها بمناظرة الشاعر العباسي "أبي العتاهية " **لثمامة بن الأشرس**[3]، **والمغالطة العلمية** التي تشخص في تناقض أقوال المتكلم وأفعاله،

وربما مثلنا لها في النص القرآني بقوله تعالى:﴿ أتأمرون الناس بالبر وتنسون أنفسكم ﴾ (البقرة/44)،

وأما الحجاج المبني على **التناقض الإثباتي** فتبينه الآية من سورة مريم:﴿ ***إني نذرت للرحمن صوما فلن أكلم اليوم إنسيا*** ﴾ (مريم /19) فقد ذهب بعض المفسرين إلى أنها لم تنذر في الحال بل صبرت حتى أتاها القوم فذكرت لهم كونها نذرت، فيكون هذا منها تناقضا فقد تكلمت من حيث نذرت عدم الكلام، بينما ذهب آخرون إلى إمساكها واكتفائها بالإيماء وبالرأس،ومن أدوات الحجاج اعتماد التهديد والترهيب كأسلوب للإقناع الخطابي في النصوص الدينية والسياسية ، ويمكن أن نجد لهذا النوع من الإقناع الذي ينحو منحى استسلاميا أمثلة متعددة في الخطابة العربية خطبة **الحجاج** لأهل العراق، وخطبة **زيد بن المقنع العذري** الذي سعى في ضمان ولاية العهد إلى يزيد بن معاوية، فخطب في حضرة معاوية (ض) قائلا: "هذا أمر أمير المؤمنين وأشار إلى **معاوية**، فإن هلك.. وأشار إلى ولده **يزيد** فان أبيتم فهذا ..وأشار إلى سيفه[4]. هذا ويمكن الحديث على أنواع أخرى للحجج منها[5] :

1- حجة التبرير l'argument de gaspillage، وأداتها "بما أن "

2- حجة الاتجاه direction ،وغرضها التحذير من انتشار شيء ما .

3- الحجة التواجدية، تبنى على علاقة الشخص بعمله، ويمكن أن نمثل لها بقوله (ص) :

" **من حسن إسلام المرء تركه ما لا يعنيه**" إذ يكن أن نقول بأن المتعلم كشخص في جوهره ليس فضوليا،وعمل ترك ما لا يعنيه من تجليات حسن الإسلام .

4- الحجة الرمزية: للرمز قوة تأثيرية في الذين يقرون بوجود علاقة بين الرامز والمرموز إليه كدلالة العلم في نبسته إلى وطن معين، والهلال بالنسبة إلى حضارة الإسلام،والصليب بالنسبة إلى المسيحية،والميزان إلى العدالة .

5- المثل: إنّ الغاية من اعتماده حجاجيا هو التأسيس للقاعدة، والبرهنة على صحتها .

6- الاستشهاد: غايته توضيح القاعدة،وتكثيف حضور الأفكار في الذهن، وربما كان الاستشهاد أداة لتحويل القاعدة من طبيعة مجردة إلى أخرى

[1] - أبو بكر العزاوي، الحجاج في اللغة، مجلة فكر ونقد، ص

[2] - حسان الباهي، الحجاج المغالطي، مجلة فكر ونقد، ص وانظر اللغة والمنطق، بحث في المفارقات، المركز الثقافي العربي، دار الأمان، الدار البيضاء، 2000.

[3] -الأصفهاني، الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، 5/6 .

[4] -ابن الأثير، الكامل في التاريخ، دار صادر، بيروت، 1965، 508/3.

[5] - Perelman et Tytica ,traite de l argumentation ,p 501-527.

محسوسة، ولعل القرآن الكريم فيما يقدم لنا من أمثلة حجاجية أهم مصدر لهذه الأشكال الحجاجية

2- الافتراض المسبق présupposition :

إن دراسة الافتراض المسبق" برزت بداية الثمانينيات بشكل حاد عندما بدات الشروحات التداولية تاخذ بجدية كبدائل للشروحات الدلالية في دراسة المعنى" [1].

ففي كل التواصل لساني ينطلق المتخاطبون من معطيات وافتراضات معترف بها بينهم وغير صريحة عند المتحدثين تشكل خلفية تواصلية ضرورية لنجاح العملية التواصلية وهي محتواة في القول سواء تلفظنا بهذا القول إثباتا أو نفيا.

تعرف اركيوني الافتراض المسبق بقولها:" هو تلك المعلومات التي لم يفصح عنها فاها وبطريقة آلية مدرجة في القول الذي يتضمنها أصلا بغض النظر عن خصوصيته" [2]

و المثال التالي يوضح ما سبق ففي مقام تواصلي معين يقول الشريك(أ) في الحوار للشريك (ب): هل خرجت زوجتك من المستشفى؟ فالافتراض المسبق هنا ان زوجة الشريك (ب) مريضة وهي في المستشفى وان هناك علاقة بين الشريكين سمحت للشريك (أ) أن يطرح سؤاله فيجيبه الشريك(ب) بالملفوظ: نعم لقد شفيت وخرجت، شكرا.

وعليه فانه يمكن وصف الافتراضات المسبقة على انها افعال كلامية افتراضية acts de parole présuppositionnels فهي في نفس درجة الاستفهام والأمر.

3- الاستلزام الحواري أو (المحادثي) :

ترجع نشاته إلى محاضرات غرايس، والذي لاحظ" أن جمل اللغات الطبيعية في بعض المقامات، تدل على معنى غير محتواها القضوي(الأصلي)" ويتضح ذلك من خلال هذا المثال :

حوار بين أستاذتين (أ) و(ب) :

الأستاذة (أ) : هل الطالبة (ج) مستعدة لمتابعة دراستها الثانوية في قسم العلوم؟

الأستاذ (ب) : إن الطالبة (ج) ممتازة في مادة الأدب.

فإذا تأملنا إجابة الأستاذة (ب) نجد أنها تحمل معنيين اثنين في نفس الوقت. المعنى الأول أن الطالبة (ج) من الممتازين في مادة الأدب وهو ما يعرف بالمعنى الحرفي، أما الثاني : فهو مستلزم ومعناه الاستلزامي أن الطالبة المذكورة ليست مستعدة لمتابعة دراستها في القسم العلمي.

وينقسم الاستلزام الحواري إلى قسمين :

أ / عرفي :" قائم على ما تعارف عليه أصحاب اللغة من ألفاظ ودلالات مثل:(but) في الإنجليزية و(لكن) في العربية " [3]

فبوجود(لكن) في الخطاب تفهم أن المعنى الأول عكس المعنى الثاني .

ب / الحواري : "فهو يتغير بتغير السياقات

إن "المحاورة"، تستند إلى نماذج تنتمي إلى المجال التداولي، جاز معه أنها تسلك من سبيل الاستدلال ما هو أوسع وأغنى من بنيات البرهان الضيقة، كأن يرتكز "المحاور"، في بناء النص على الصور الاستدلالية مجتمعة إلى مضامينها أوثق اجتماع، وكأن يطوي الكثير من المقدمات والنتائج ويفهم أمورا غير ما نطق به، وكأن يذكر دليلا صحيحا على قوله من غير أن يقصد الحجة للتدليل، وأن يسوق هذه الحجة على قضية بدهية أو مشهورة، وكل سبيل استدلالي يكون هذا وصفه، فهو سبيل احتجاجي لا برهاني، يقيد فيه المقام التراكيب في هذا السياق، يتقدم الحجاج ليكشف عن الحقيقة التالية، وهي أن اللغة بشكل عام (تلفظية كانت أو بصرية)، ليست مجرد تمثيل أو تشخيص لحالات إنسانية معينة، ولكنها خلق وبناء تفاعلي مؤطر بوظيفة تواصلية، إننا نتحدث أو نتكلم لكي نتقاسم مع مخاطبينا مجموعة أفكار وآراء وتمثلات تخص موضوعا محدد ولوصف ظاهرة الاستلزام الحواري يقترح غرايس نظريته المحادثية "التي تنص على أن التواصل الكلامي محكوم بمبدأ عام (مبدأ التعاون) وبمسلمات حوارية" بمعنى أن أقطاب العملية الكلامية يشتركون ويتعاونون في انتاج وفهم المعنى والمسلمات الحوارية التي يعتمد عليها مبدأ التعاون هي :"مبدأ الكم والكيف والمناسبة والأسلوب" [4] وهذا يخص قدر وكمية الإخبار الذي يجب أن تلتزم به المبادرة الكلامية

الأبعاد التداولية في الحجاج:

للحجاج أبعاد متنوعة، فمنها البعد الشمولي والتفاعلي،وكذا البعد التنظيمي والاستراتيجي، والبعد التوسعي في أفعال اللغة،وغيرها،ونشير هنا إلى :

---

[1] قويدر شنان: التداولية في الفكر الأنجلو ساكسوني. ص 25.

[2] -ذهبية حمو الحاج:لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب.دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزوزو-الجزائر.2005 .(د،ط).ص124.

[3] -محمود أحمد نخلة :آفاق جديدة في الدرس اللغوي المعاصر. دار المعرفة الجامعية .مصر .2002م.(د، ط). ص :32.

[4] محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات. ص99.

1- البعد السياقي والتواصلي: أما السياق (context):"اشتق بصورة تؤكد دوره السابقة (con) تعني المشاركة في توضيح النص. أما(text)هي فكرة تتضمن امور اخرى هي جسر بين النص والحال" [1] ويقصد هنا بالأمور الأخرى الظروف المحيطة بالمتكلمين، وهذا يتوافق مع التعريف القائل بان السياق" مجموعة المعطيات التي يشترك فيها كل من المخاطب والمتلقي إلى جانب المعلومات المشركة بينهما وما يربطهما من تجارب وثقافة... فاستعمال اللغة يقتضي الخضوع لهذه الشروط" فكل من التعريفين يركز على ضرورة وجود المتكلم والمتلقي والظروف المحيطة بينهما فمن الضروري مثلا في خطاب ما أن نعرف من هو المتكلم والمستمع والزمان والمكان ونوع الرسالة" كلما توفر المتلقي على المعلومات عن هذه الكلمات تكون أمامه حظوظ قوية لفهم الرسالة وتأويلها، أي وضعها في سياق معين من أجل أن يكون لها معنى" [2] فهذا هو المبدأ العام الذي يحدد أهمية ودور السياق في فهم خطاب معين وللسياق وظيفة مرجعية تؤدي للتواصل لأن مجموع الجمل التي يتكون منها الكلام هي جزء من الوظيفة التواصلية من-حيث الإفادات المتداولة بين المتخاطبين التي يوحي بها" وذلك لأن اللغة في السياق تحيلنا على أشياء وموجودات نتكلم عنها، وتقوم اللغة هنا بوظيفة الرمز إلى تلك الموجودات والأحداث المبلغة " [3] و ينقسم السياق إلى نوعين:

مقالي(لغوي)، حالي (مقامي) "و كلاهما يؤدي الى تماسك عناصر النص، فالتلقي يعتمد على تفاعل القارئ أو السامع بما في الكلام من آليات تشف عما فيها من ترابط، ومن علاقات تضام بين أجزائه، وهذا التفاعل يؤدي إلى ملء الفجوات التي تتخلل أجزاء النص.

فالسياق المقالي يتعلق بلغة الخطاب والحالي يتعلق بالبيئة والظروف المحيطة. وتتم مقاربة النص بالإضافة الى رصد العناصر السياقية (المتخاطب، المتلقي، الزمان، المكان) بالاعتماد،يشكل الهيئة الافتتاحية، السياق حال البؤرة(العنصر الفاعل الذي يقلب صورة النص او ما يسمى نقطة الانعطاف التي تغير مسار النص)، السياق حال المخرج لهيئة النص الجديدة التي يؤول إليها وكل هذه المحطات ترتبط بالزمان والمكان الوارد في النص.

و هناك تقسيمات أخرى للسياق مثل:" السياق العاطفي هو الذي يحدد طبيعة استخدام الكلمة بين دلالتها الموضوعية العامة ودلالتها العاطفية الخاصة،

– سياق الموقف ويتحدد الموقف بالعلاقات الزمنية والمكانية التي يجرى فيها الكلام،

– سياق ثقافي ويظهر في استخدام كلمات معينة في مستوى لغوي محدد" [4] وتعددت هذه السياقات لأن الكلمة تلاحظ في سياقها كما ترد في النص المكتوب أو الحديث لذلك يركز الأسلوبيون على دور السياقات التي ترد فيها الكلمة لذا اقترحوا السياقات السابقة

السابقة للسياق خصائص منها : الديناميكية بمعنى أن الوافق غير متشابهة في الزمان وإنما تتغير بتغير . فالسياق يتغير من لحظة إلى أخرى " فكل سياق هو اتجاه مجزى الأحداث .

أما البعد التعاملي للتواصل " وهو ما يتم تبادله من أفعال كلامية شفوية كانت أو مكتوبة بين المتخاطبين" [5]، نستشف من هذا التعريف أن التواصل هو كلام شفوي أو مكتوب برسالة انسان إلى إنسان آخر وآخرين تتضمن معارف اكتسبها شخصيا وهو أيضا تبادل المعلومات التي تغطي ضمن سياق معين. فيتعلق ذلك باللغة التي تحدث ذلك وتؤديه، فالإنسان في حياته اليومية تصدر منه أقوال وتصرفات يعبر بها عن مشاعره ويتلقى مشاعر الآخرين، فيكون المرسل باتا ومستقبلا في الوقت ذاته، وحتى الحوار الداخلي باعتباره حوارا بين الإنسان ونفسه أداته اللغة التي تتميز بقدرة التجلي والخفاء

وشروط قياسة أخرى: تتعلق بالمتكلم الذي يجب أن يكون صادقا في أقواله منتقيا للألفاظ المناسبة للمقام ومراعيا لآداب التواصل [6] أما الشرط العام

---

[1]- صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق. دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع. مصر.2000.(د. ط).ج ص 108.

[2]-محمد خطابي :لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء –المغرب. 2006 .ط2. ص297.

[3]- محمد كريم الكواز: البلاغة و النقد (المصطلح و النشأة و التجديد). الانتشار العربي للنشر و التوزيع. بيروت –لبنان. 2006 .ط1. ص302 .

[4] نسيم عون السنة المحاصرات في علم الدلالة دار الغوابي بيروت لبنان 2005 ط1 ص ص 160 162 .

[5] بشير ابرير التواصل مع النص من أجل قراءة فعالة محققة للوهم مجلة فضيلة بجامعة عنابة الجزائر 2001 العدد 4 ص 24 .

[6]- ينظر: دايان لارسن فريمان: أساليب و مبادئ في تدريس اللغة .تر:عائشة موسى سعيد .جامعة الملك سعود للنشر العلمي والمطابع .(د، ط). ص 104 .

فيتعلق بالمجتمع ذلك ان عملية التواصل تكون داخل مجتمع وعليه يجب مراعاة القوانين والأعراف الاجتماعية حتى يتمكن الناس من اقامة علاقات طيبة تعود بالفائدة للجميع،وهذا ما يصطلح عليه بمبدأ للتصديق، ويصاغ على الشكل التالي:-الصدق في الخبر،- الصدق في العمل، - مطابقة القول للفعل[1]

البعد التنظيمي والاستراتيجي:

إن كل من المرسل والمتلقي سبب في وجود أي نص مهما كان جنسه الأدبي شعرا أم نثرا " فليس هناك خطابي أحادي الجانب موجه إلى ذاته ينمو في انسجام وطمأنينة، وإنما لا بد من وجود جانب آخر، وليكن ذات المرسل نفسها كما نجد في بعض أنواع الخطاب، والتفاعل بينهما موجود ولكن درجته هي التي تختلف من نص لآخر، فالنص يشكل مسرحا فسيحا لتفاعل أو تصادم بين المؤلف والقارئ .

- حيث ينتهج كل منهما إستراتيجية معينة " فالمؤلف ينهج إستراتيجية الانتصار، يتم بموجبها بناء القارئ النموذجي " [2] بمعنى أن المؤلف يفترض أشياء لم توجد بعد ويحققها داخل نصه، أما القارئ فيفترض صورة نمطية للشيء الذي حقق من قبل، وقد يكون هناك اختلاف بين قدرات المؤلف وقدرات الآخر أو العكس أما إذا كانت قدرات المؤلف أوسع ففي هذه الحالة يتطلب من القارئ استحضار الموسعة بوصفها " مجموعة مدونة من التأويلات تدرك موضوعيا حيث أن القارئ لا يستحضر كل المدونة بل الضرورية فقط . من أجل فهم النص فإذا كان المؤلف يفترض قارئا نموذجيا فعليه أن يقدم له دلالات متوفرة في مدونته مما يسهل في عملية التواصل والتفاعل بينهما وتحقيق الفهم، أما الباحثون في تحليل الخطاب اهتموا بالمتلقي سواء كان في مستوى المرسل أو دونه " وأدى بهم هذا الاهتمام إلى أن ينقصوا كثيرا من هيئة المرسل المتعالي الذي لا يعصي أمره، وأن يسلبوه كثيرا من سلطته، ويسندها إلى المخاطب"[3]. وما يدل على أن هذا كل الدراسات لسانية ونفسية وسياقية قد ركزت دور المتلقي في صياغة الخطاب .ويمكن التميز بين الحجاج والإقناع:أ-<u>الإقناع (persuation)</u>

يعني الإقناع العملية الكلامية التي تستهدف التأثير العقلي والعاطفي في المتلقي أو الجمهور،قصد تفاعله إيجابيا مع الفكرة أو السلعة المعروضة عليه باعتماد الحجج والبراهين الإثباتية عبر وسائط طبيعية أو صناعية، أما الاقتناع فهو فعل الأثر الناجم عن عملية الإقناع لدى المتلقي متى توافرت الظروف،وتهيأت من لدن المرسل (المقنع) فيحدث الانسجام بين الرغبة الذاتية والإمكانات المتاحة والهدف المطلوب، ويمكن القول بأن الإقناع جهد اتصالي لساني بالدرجة الأولى مؤسس على قصد، ومخطط له سلفا وفق أهداف معينة لاستمالة المتلقي وتعديل سلوكه ومواقفه الشخصية في ظروف مقامية معينة، فتكون المتعة الشخصية غايته، وقد يتجه وجهة إقناعية عقلية بحتة تضطلع الحجج المنطقية وأساليب الاستدلال بمهمة توجيه فكر المتلقي.

<u>الكفاءة الإقناعية(la cempetance persuative)</u>

لما كان الإقناع جهد لغويا مقصودا ومؤسسا على استراتيجية معينة للتأثير في رغبات الآخر وميوله فإنه لا يتحقق فعلا إنجازيا موفقا إلا إذا كان المقنع ممتلكا لكفاءة تواصلية وإقناعية متميزة يكون نتاجها كسب تأييد الآخرين لرأيه وما يعرضه عليهم، وتتميز هذه الكفاءة بالمهارات التالية :

1-مهارة التحليل والابتكار.

2-مهارة التعبير والعرض المنظم للأفكار.

3- مهارة الضبط الانفعالي.

4-مهارة فهم دوافع نقد الآخر.

<u>نجاعة العملية الاقناعية</u>

حتى تحقق العملية الإقناعية نجاحها لابد من توافر جملة من القواعد الضابطة أثناء ممارسة الفعل الإقناعي ذاته ناهيك عن الصفات الشخصية المساعدة للمرسل الذي يمارس بشخصيته نوعا من التأثير السلطوي أو الإغوائي في كثير من المناسبات الإشهارية التي تستدعي صورة المرأة في وضعيات مختلفة، وربما تمكنا من إجمال هذه القيود في العناصر التالية :

1-خلو الرسالة الإقناعية من المغالطات الوصفية

2-بناء الحجج على سلمية متدرجة، تراعي سياق التخاطب.

3-إحالة الرسالة الإقناعية على مرجع ثقافي سائد ومشترك (عدم التعارض مع القيم والعادات والمعتقدات السائدة)

---

[1] عبد السلام عشير،عندما نتواصل نغير،أفريقيا الشرق، المغرب،2006، د.ط، ص203

[2] - المصطفى العمراني:القراءة والتأويل بين أمبرتو ايكو و فولفغانغ ايزر.من موقع الأنترنت:http://www.alhalf.com./web/id.226.htm

[3] - محمد مفتاح : المرجع السابق.ص 42.

4-وضوح الأهداف، وإمكان الوصول إليها .

5- الجمع بين الرأي والرأي المضاد .

6-تنويع عرض المرسلة الإقناعية مع مراعاة التباعد الزمني في عملية العرض.

ب-الحجاج(Argumentation)

يذهب **شارل بريلمان**(Ch.Prelman)إلى أن الحجاج سمة تصف كل الخطابات، غايتها الاستمالة والإقناع ضمن العلاقة بين الأنساق الصريحة والضمنية، وتطلق لفظة حجاج ومحاججة عند **بريلمان وتيتيكاه** على العلم وموضوعه، ومؤداها درس تقنيات الخطاب التي تؤدي بالذهن إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات،أو أن تزيد في درجة التسليم [1] وربما كانت وظيفته محاولة جعل العقل يذعن لما يطرح عليه من أفكار،أو يزيد في درجة ذلك الإذعان إلى درجة تبعث على العمل المطلوب، وسيكون الحجاج مؤطرا بالخاصية اللسانية الشكلية،وليس بالمحتوى الخبري للقول الذي يربط القول بالمقام ،ولما كان الأمر كذلك فإن تركيز التداولية ينصب على العلاقات الترابطية بين أجزاء الخطاب والأدوات اللسانية المحققة له. وتتصدر **المحاججة** بوصفها وظيفة لسانية قائمة الوظائف اللغوية بالرغم من عدم إشارة الدارسين الذين تناولوا موضوع وظيفة اللغة إليها مثل:**بوهلر وجاكبسون ومارتنيه وبراون وييول وهاليدي وفان ديك** وغيرهم..إلخ.

إن القول اللغوي ينجز في ظروف معينة قصد التأثير في المتلقي مستعملا وسائل لغوية موجهة للخطاب نحو غاية معينة، وبالتالي سيكزن من الوجيه أن يميز بين الحجاج(argumentation)،والبرهان (demonstration) فالحجاج ليس خطابا برهانيا منطقيا وعقليا بالأساس -كما يتصور البعض- يقتضي البرهنة على صدق قضية ما مثلما هو الأمر في الاستدلال المنطقي (syllogisme) وإنما هو خطاب لغوي طبيعي عادي احتمالي في نتيجته التي يتوصل إلى معناها بالتأمل في البنية اللغوية، ووسائل الربط المقيدة للحجج والمنسقة بينها،إن ما يفرق بينهما كونه (الحجاج) مؤسسا على بنية قولية لغوية متسلسلة داخل نص ما لاعلى مقتضى الأقوال المنطقية التي ينشغل بها النص الفلسفي الاستدلالي

نظرية السلالم الحجاجية[2]:

تطرح هذه النظرية تصورا لعمل المحاججة من حيث هو تلازم بين قول الحجة ونتيجتها، لكن قول الحجة والنتيجة في تلازمها تعكس تعددا للحجة في مقابل النتيجة الواحدة على أن هناك تفاوتا من حيث القوة فيما يخص بناء هذه الحجج

أهمية نظرية السلالم الحجاجية :

إن مفهوم السلم الحجاجي في الخطاب من حيث تركيزه على مبدأ التدرج في توجيه الحجج يبين أن المحاجة اللغوية لا ترتبط بالمحتوى وإحالة هذا المحتوى على مرجع محدد بل هي رهينة القوة والضعف الذي ينفي عنها الخضوع لمنطق الصدق والكذب،ومما تجدر الإشارة إليه أن المتكلمين يختلفون في بناء منظومة السلالم إذ أنها متسمة بالخصوصية والذاتية، فالبعض يلخص موقف خصومه، والبعض الآخر يدمجه في برهانه ويتبناه مؤقتا،وتخضع نظرية السلم الحجاجي عند **ديكرو** إلى قانوني النفي والقلب، فالأول يعني أن نفي حجة الرأي الأول هي حجة للؤرأي المخالف، وأما الثاني فيعني كون السلم الحجاجي للأقوال المثبتة هو عكس السلم الحجاجي للأقوال المنفية، ومن صور الإفادة من السلم الحجاجي في الخطاب الإشهاري التصريح بالعلامة أو الماركة،فهذه الإستراتيجية الخطابية في حد ذاتها حجة تصنف في أعلى السلم الحجاجي بناء على المعرفة الخلفية المخزونة في ذهن المتلقي .

المبدأ الحجاجي :

يشير إلى المسلمات والأفكار السائدة اجتماعيا، والتي تضمن ترابط الحجج والنتائج في الخطاب مع التصديق بصحتها واقعيا فالكل يعتقد بأن العمل يؤدي إلى النجاح وهبوط درجة الحرارة يؤدي إلى نزول المطر وبالجملة مكن القول بأن المبادئ الحجاجية العامة تعبر عن الضمير الجمعي في رؤية العالم، والتعارض الخطابي ناتج في الأصل عن التعارض في المبادئ الحجاجية .

النص الأدبي الحجاجي في ضوء المنهج التداولي.

و النص في قاموس : Universel Larousse:

"ينحدر من كلمة نص texte من فعل نص Texére نسج والنص تبعا لذلك يعني الثوب ويعني بعد ذلك تسلسل الأفكار وتوالي الكلمات " [3]

---

[1]-Perelman et Tytica ,traite de l argumentation ,p 05.,

وانظر تون .فان ديك، علم النص،مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة سعيد حسن بحيري، ص234

[2] -شكري المبخوت،نظرية الحجاج في اللغة،ص363-364 .

2-le petit Larousse imprime en Belgique .juillet 2001.p1005.

فالدلالة المركزية للدال النص هي : الظهور والانكشاف والوضوح .

و إذا تجاوزنا الجانب المعجمي إلى الاصطلاحي فإننا نجد أن المنظرين انقسموا إلى ثلاثة أقسام:

- المجموعة الأولى وعلى رأسها **بول ريكور** الذي يربط مفهوم النص بالكتابة وهو متطور إيصالي " النص خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة " [1].

فالنص كل كلام مكتوب عكس الخطاب الشفوي لأن أداته اللغة المكتوبة أما الثاني فأداته اللغة المنطوقة وعليه فإن النص أداء لساني وإنجاز لغوي يقوم به فرد معين، وفي هذا السياق يعرفه روجي فولر : R.Fauler في كتابه (اللسانيات والرواية) فيقول : " **إن النص يعني البنية النصية الأكثر إدراكا ومعاينة وعند اللساني هذه البنية هي متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها تشكل استمرارا وانسجاما على عل صعيد تلك المتوالية** " وهذا التعريف حصر النص في بنية الشكلية الخارجية المتمثلة في الكتابة كمظهر خارجي وهذه البنية هي نسيج من الكلمات المرتبة ترتيبا تسلسليا مشكلا انسجاما وتناسقا .

- أما المجموعة الثانية فقد عرفت النص من خلال ارتباطه مع الإنتاج الأدبي ويمثله رولان بارت الذي وجد عند جوليا كريستيفا تعريفا جامعا مانعا فالنص: " جهاز لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة، يكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها ." [2] فالنص نتيجة لهذا هو عملية إنتاجية تشمل علاقته باللغة عن طريق التفكيك وإعادة البناء كما أنه نسيج من الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة بشكل ثابت وهو مرتبط تاريخيا بالقانون والدين والأدب والعلم .

- أما المجموعة الأخيرة وعلى رأسها تودوروف فقد عرف النص تعريفا مباشرا خلال ربطه بمكوناته فيرى أن :" النص: نظام تضميني نستطيع التميز بين مكوناته على ثلاثة أوجه : ملفوظي، نحوي، دلالي وهو يوازي النظام اللغوي ويتداخل معه "[3] فالجانب الملفوظي عند تودوروف يقابل الجانب الفعلي وهو المستوى الذي انطلقت منه الشعرية، أما الدلالي فنعني به العلاقة بين العلامات والأشياء أو مسمياتها وأما النحوي أو التركيبي فيعنى بالعلاقات القائمة بين التعابير اللغوية بعضها ببعض : فمعنى النص يكون من خلال اللغة . وملخص القول أن النص الأدبي هو كل كلام مثبت أو يمكن تثبيته، فهو نسيج من الكلمات المرتبة ترتيبا يهئ معنا وبما أنه يتبين من خلال مجموعة من العلامات فله " وجوده المادي، وله ميادينه، التي يملك كل منها توجهه نحو الواقع فيكسر انعكاس حقيقته أو يحرفها بطريقته الخاصة ." [4]

2- **<u>علاقة التداولية بالنص الأدبي الحجاجي:</u>**

النص رسالة يواجهها الكاتب باعتباره مرسلا إلى القارئ، وهو المتلقي وعليه فإن للنص وظيفته التداولية " **فمعرفة أحوال اللفظ العربي التي به يطابق مقتضى الحال، وهي التي تحقق الوظيفة التداولية،** وذلك لأن هذه الوظيفة لا يمكن أن تتحقق إلا بوجود مرسل وهو المتكلم ومرسل إليه وهو المخاطب ورسالة وهي الكلام أو اللفظ الوارد في النص." **النص الحجاجي خطاب موجه، يعتمد فيه المحاج على معرفته السابقة لمعتقدات وأفكار** وإيديولوجية مخاطبة من جهة، وعلى الأقل على حد أدنى أو درجة معينة من معرفة طبيعة الحجاج وتقنياته من جهة أخرى " [5]

وبالاعتماد على أسلوب المقارنة والتحليل والاستشهاد وهذا بالاستخدام أدوات الربط المتصلة معنويا بالاستنتاج. " فمن أحد مهام التداولية هو أن تتيح صياغة شروط نجاح انجاز عبارة " من أجل تحقيق عملية فهم عند الآخر، فحسن توظيف هذه العبارات يساعد على إيصال الفكرة وحصول الفهم والتواصل بين الكاتب والقارئ وهذه العناصر من أهم مرتكزات كل من النص والتداولية، فالتواصل والحجاج لا يتحققان إلا من خلال أفعال الكلام الانجازية وسياقاتها ." فالتواصل اللغوي يقف على ما توفره اللغة من قواعد وقوانين صرفية، على أن الحجاج مثلما أنه ليس موضوعيا محضا فإنه ليس ذاتيا محضا؛ ذلك أن من مقوماته حرية الاختيار على أساس عقلي، وعلى صعيد آخر يمكن القول بأن الحجاج في ارتباطه بالمتلقي يؤدي إلى حصول عمل ما أو الإعداد له، ومن ثم سيكون فحص الخطابات الحجاجية المختلفة بحثا في صميم

---

[1]- بشير إبرير: التواصل مع النص .ص 208.

[2]- صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لنجمان. الجيزا – مصر. 1996 .ط1.ص 295.

[3]- فرحان بدري الحربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب. المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع . بيروت –لبنان. 2003 . ط1. ص 38.

[4]-يمني العيد : في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي . منشورات دار الأفاق الجديدة..بيروت – لبنان .1983. ط 1 .ص 57 .

[5]- يحى بعيطيش : المرجع السابق .ص475 .

الأفعال الكلامية وأغراضها السياقية،وعلاقة الترابط بين الأقوال والتي تنتمي إلى البنية اللغوية الحجاجية[1]

- **النص الأدبي الحجاجي في نظرية أفعال الكلام:(النص كفعل كلامي):**

إن دارس الأدب عندما يتناول نصا فإنه لا يعالجه من حيث البناء فحسب أي من حيث البنية الشكلية والمضمونية، بل يأخذ بعين الاعتبار الوظيفية التي تؤديها مجموع الملفوظات التي تشكل نصا في سياق معين بفضل الشكل والمضمون وعليه فإن مفهوم النص الأدبي في ضوء المنهج التداولي يتجلى " في تأويل النص كفعل كلامي، أو كسلسلة أفعال كلامية، فالوعود، التهديدات، التأكيدات، الأسئلة، الأوامر.. هي أمثلة على الأفعال الكلامية "

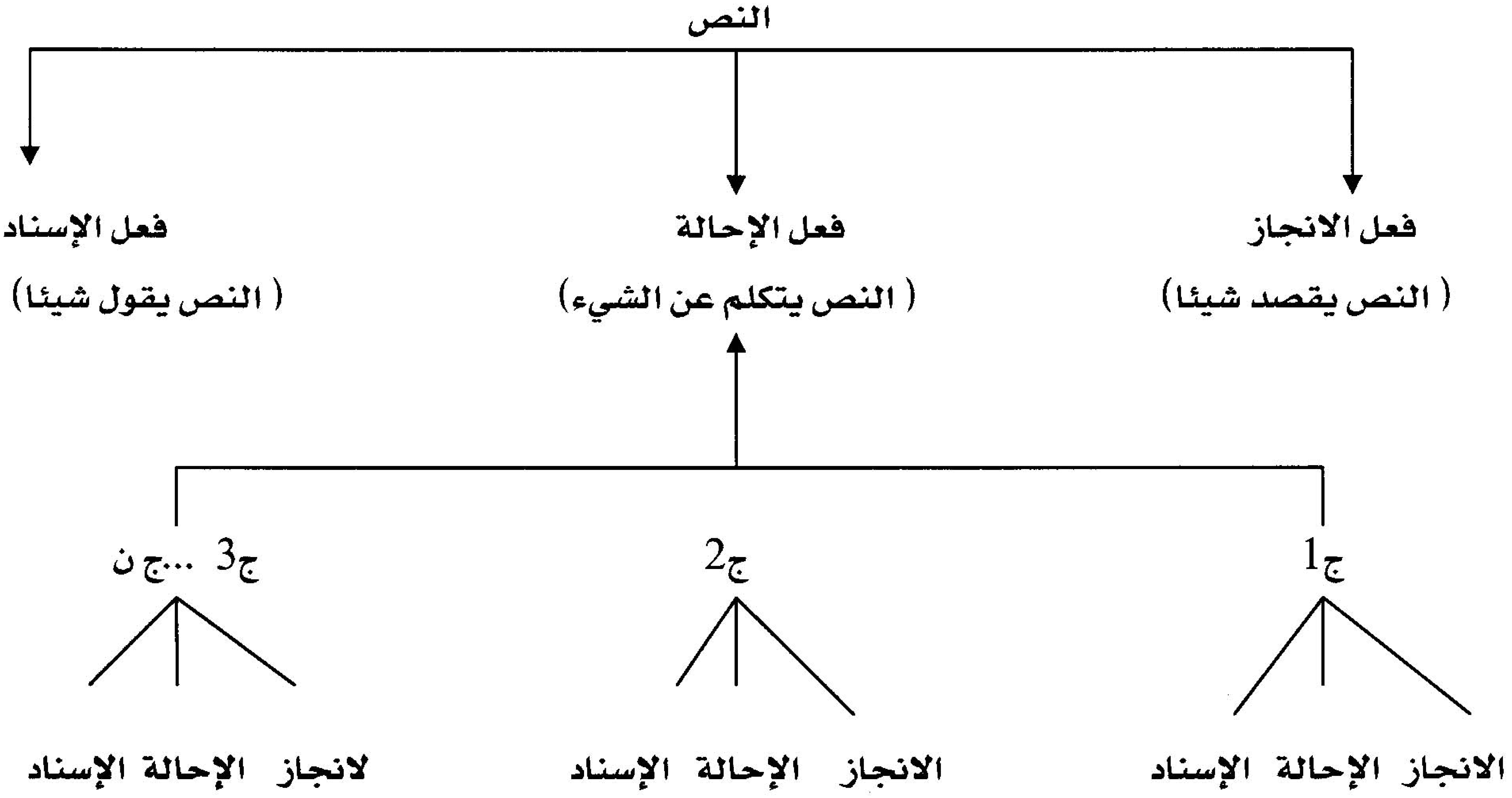
فقارئ النص الأدبي عندما ينطق جملة أو عدة جمل في سياق معين يكون قد قام بفعل كلامي أو أفعال كلامية وحتى حينما يتلفظ بنص مأخوذ بكليته فإنه قام بفعل كلامي إجمالي " Marco acte de langage" وفي هذا السياق يعرف جولد نشاين (G.oldens) النص بقوله : " هو ما يحقق لسلسلة من العناصر اللغوية وجودا فعاليا ماديا " فالنص هو منتوج مادي لمقام تلفظ ما، وهو بهذا يحقق التواصل وبالتالي هو فعل كلامي، ومن هذا الزاوية يمكن إدراجه ضمن نظام العلامات الكبرى التي هي نظام الأفعال التي تتم بين البشر لغوية كانت أو غير لغوية،كما تعرف لاند كيست النص على أنه فعل كلامي حيث " تعتبر النص .... فعلا كلاميا يحتوى مثل أي فعل تلفظي الأفعال الأساسية الثلاثة

- فعل الإحالة
- فعل الإسناد
- فعل الانجاز"

و هذه الخصائص ترتبط عند سيرل بالجملة الذي رأى أن المتكلم حينما ينطق جملة يكون قد قام فعليا بثلاثة أنواع من الأفعال :

الفعل الأول هو التلفظ بالكلمة، والثاني فعل الإحالة والإسناد إلى معنى خاص أما الثالث فعل الانجاز الذي قد يكون : سؤال، تأكيد، وعد .. وحسب رأي لاند كيست فإنه يمكن توسيع هذه الخصائص إلى النص وبذلك تتبلور صورة النص من حيث هو فعل كلامي من مجموعة من الجمل، على النحو التالي :

1شكري المبخوت، الحجاج في اللغة، ضمن أعمال مخبرالبلاغة والحجاج، جامعة منوبة،تونس،ص352



مخطط يوضح بنية النص كفعل كلامي [1].

إن هذا المخطط يوضح لنا وضعية النص كفعل كلامي فهو نسيج من الجمل وكل جملة تحتوي على ثلاثة **أفعال كلامية :** إنجازيه، أدائية بمعنى أن لكل منشئ نص مقاصد يهدف إلى إبلاغها للمتلقي فيختار هذه الأفعال لأنها ملائمة لتحقيق قصده. وأفعال إحالة بمعنى أن النص يتكلم عن شيء معين فيوظف هذه الأفعال للإحالة عليه، وأفعال إسنا دية حيث أن النص موضوع معين ينسب إليه تبينه هذه الأفعال،ويتم الحجاج بطرق هي:

طرق الحجاج :

" والمقصود هنا مجموع ما يطوعه المتكلم، بغية خدمة وجهة نظره عن طريق حمل المتلقي على التسليم بصحة موفقة أولا الاذعان لمراده، والتبني لما يطرحه من وجهات نظر ثانيا"[2] مستخدما في ذلك ثلاثة وسائل إقناعية وهي :

أ –" التأكيدات الأداتية : ونعني بها تأكيد المتكلم لكلامه بواسطة أداة أو أكثر، بهدف التأثير في السامع وإقناعه "و قد تجلت ظاهرة الحجاج خاصة في نص" رسول المطر" لعبد العزيز غرمول من خلال ورود الأدوات التالية :

1- **قد :** المكررة مرتين في النص في الفقرة الثانية والفقرة الخامسة.
2- **ولقد :** ذكرت مرة واحدة في الفقرة الأولى .
3- **إن :** المتكررة مرتين في الفقرة الثانية والخامسة
4- **كان :** ولقد تكررت أكثر من مرة وهي تحمل دلالة الزمنية وقدكان استخدام هذه الأدوات من أجل إقناع القارئ أو المتلقي بشخصية الأب الفاعلة وشخصية فاطمة المفعول بهاو شخصية الشيخ محمد بن أبو القاسم المساعدة حيث يقول المؤلف : "إن فاطمة ذهبت لأبعد من ذلك ..... كان شيخا محمد بن أبي القاسم مقتدى الأولياء صاحب الكرامات"[3]

---

[1]- مفتاح بن عروس : المرجع السابق.ص99.

[2]- نواري سعودي ابو زيد : في تداولية الخطاب الأدبي .ص 96.

[3]- الشريف مريبعي و آخرون. اللغة العربية و آدابها .ص 178- 179.

ب –"التأكيدات الأسلوبية :

و تنحصر في طريقة واحدة وهي : طريقة القصر بالنفي والاستثناء "

كما ورد في النص السابق من خلال قول الكاتب : "و صنعوا عالمهم الشخصي الذي لا يأخذ من عالمنا هذا سوى ما يتقوت به "

فمن خلال استعماله لهذا الأسلوب النفي والإنشاء فهو يؤكد على أن والده كان من أولئك الرجال الذين صنعوا عالمهم الشخصي بأنفسهم وينفي عن هذا العالم أخذه من عالمنا إلا ما يفيده مستخدما أداة النفي : (لا) وأداة الاستثناء (سوى) .

ج" -المقابلة: وهي طريقة من طرق الإقناع العقلي وهي مقابلة بين المضامين الإخبارية سواء كانت مستقلة أو مضمنة تركيبا وهي ثلاثة أنواع: المقابلة بين الإثبات والنفي، والمقابلة بين النفي والإثبات المؤكد، والمقابلة بين السبب والنتيجة المنطقية "

و مثال الأول ما ورد في النص السابق لمحمود درويش –حالة حصار– في قوله :

"كل ما جاءني الأمس، قلت له:
ليس موعدنا اليوم، فلنبتعد.
و تعالى غدا !"

فهو يثبت مجيء الأمس وفي نفس الوقت ينفي موعده معه في ذلك اليوم.

أما مثال الثاني ما ورد في نص " الصدمة الحضارية ...متى نتخطاها ؟ لخالد زيادة في قوله: "و أثر ذلك ليس على الصراع بين الغرب والعالم وإنما على التجاذبات والصراعات داخل كل حضارة" فهو ينفي بسبب الصدمة الحضارية التي سببها الغرب الأوروبي للعالم بالصراع بين الغرب والعالم ويؤكد على أن السبب في ذلك هو الصراعات داخل كل حضارة

أما مثال الثالث فقد ورد في نص "لالة فاطمة نسومر المرأة الصقر" لإدريس قرقوة في قوله : "قالت أمينة : لن أسكت وأختكم مرغت رؤوسكم في الوحل ". فسبب رفض أمينة السكوت على زوجها " سي الطاهر" اعتقادها بأن مشاركة أخته فاطمة في الثورة عار جلبته للأسرة مما أدى بسي الطاهر إلى ضرب زوجته وهذا ورد في النص من خلال هذا الحوار : " سي الطاهر: كفي يا امرأة لسانك السليط

أمينة: أو تضربني يا سي الطاهر وقد كنت سيدة قومي.

تفاعل المتلقي مع النص الحجاجي :

إن النص عبارة عن رسالة أو خطاب يريد أن يوصل فكرة مهمة للمتلقي، فلابد للقارئ أن يدرك هذه الفكرة الهامة التي يقوم علها النص، بمعنى أن النص يدور حول فكرة معينة بهدف توصيلها إلى القارئ فعلى القارئ أن يتتبع هذه الفكرة لأنها مثل الشجرة لها جذور داخل النص، و" أن يستضيف النص ويعقد معه صلات حميمة ليتعاونا معا على إنجاز مهمة الفهم والتأويل "[1] لأن النص له خصائص تساعد القارئ على التأويل والفهم فلابد على القارئ أن يتفاعل معها .

وكانت البداية الحقيقية للاهتمام بهذا العنصر المتلقي على يد آيزر وياوس، وهما من رواد جمالية التلقي، وبإدراج هذا العنصر المهم في إطار تداولية النصوص إن لم نقل جمالية التلقي أصبح هناك تفاعل بينه وبين النص وهذا ما يعرف ب " التقاء النص بالقارئ، وهو ما يصفه ايكو بالتشارك النصي Coopération textuelle "[2] أي لحظة التفاعل بين النص والقارىء حيث أن للقارئ القدرة على منح النص سمة التوافق والتلاؤم لأن هذا التوافق ينتج عن فهم القارئ بقصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي .

وتجدر الإشارة أن البحث في مجال الحجاج والتواصل يقتضي العديد من الآليات والطرائق في ضوء النظرية التداولية،تتجاوز هذه الورقة العلمية، لتشعب الحجاج بتشعب الخطابات، وباختلاف النصوص وأنماطها، وكذا اتساع الحدود التأويلية الدلالية، مما يسهم في ثراء هذا الجانب المعرفي .

[1] -محمد مفتاح:دينامية النص.ص42.

[2] -المصطفى العمراني : القراءة و التأويل .ص5.

التسامح اللغوي
في بعض مدونات الصواب اللغوي

د. مختار درقاوي

جامعة حسيبة بن بو علي- الشلف- الجزائر

تجنح الكثير من الدراسات الحديثة إلى التأكيد على ضرورة تحقيق التنمية اللغوية على شاكلة التنمية الاقتصادية والاجتماعية. والتنمية المقصودة ليست مجرّد تغيير تدريجي يحدث وفقا للأنماط التقليدية ؛ولكنها عملية مجتمعية واعية هادفة إلى إيجاد التحولات المنشودة،وتسعى دائما إلى إحداث تغييرات لغوية محددة ترفع الغبن وتفي بمتطلبات العصر.

وأمر هذه المهمة موكول إلى المجالس والمجامع اللغوية والهيئات الموزعة على تراب الوطن العربي،كل واحد يلعب دورا أساسيا يحاول من خلاله أن يساير الواقع والمستجدات(1) فبجانب الاهتمام بقضية المصطلحات،وألفاظ الحضارة، والمعجمات، وأصول اللغة نجد عناية بالغة بمسألة التعايش والتعدد اللغوي،كما نجد اهتماما بسبل وآليات تحقيقه،ولعل أهم سبيل يفي بتحقيق هذا المطلب الملح سلوك طريق التيسير باعتماد وتأكيد فكرة التسامح .

والتسامح مقصد مهم من مقاصد الدين واللغة، وأصل اشتقاقه في السياق اللغوي "يدلّ على سلاسة وسهولة"(2) وكلاهما هدف للغة والدين معا. والمتأمل في مدونات التصحيح اللغوي التي سلكت طريق التيسير قديما يدرك دون أدنى شك أن أصحابها أرادوا التسهيل والتيسير والسلاسة ونذكر من هؤلاء ابن مكّي الصّقلي،فإنّه أفرد في كتابه "تثقيف وتلقيح الجنان" بابا في "ما تنكره الخاصة على العامة وليس بمنكر"(3).من ذلك قولهم -أي العامة- مُعْوَّج،أنكره الأصمعي،وهو جائز،يقال: مُعْوَج،وقيل مِعْوَجّ بكسر الميم،ومُعوّج أجازه أكثر العلماء،وأنشدوا قول الشّمّاخ ابن ضرار: (4)

... كخُوط الخيزُران المُعَوَّج

وقال الآخر:

ولي فرس للحِلم بالحِلم ملجَم

ولي فرس للجهلِ مُسَرَجُ

فمن رام تقويمي فإني مُقَوَّم

ومن رام تعويجي فإنّي مُعَوَّج

وقد بيّن ابن مكّي بلسان المقال في موضع من مقدمته منهجَه في الكتاب،فقال:"... ونبّهت على جواز ما أنكر قوم جوازه،وإن كان غيره أفصح منه ؛لأنّ إنكار الجائز غلط"(5).ومن الذين سلكوا هذا الطريق رضي الدين بن الحنبلي في كتابه "بحر العوام فيما أصاب فيه العوام"،ويوسف المغربي في كتابه "رفع الإصر عن كلام أهل مصر"،وابن أبي السرور في مختصر رفع الإصر الذي سمّاه "القول المقتضب فيما وافق لغة أهل مصر من لغات العرب"(6).ويظهر جليا من العناوين أنّ هناك دعوة وخطوة هامة نحو التيسير والتسهيل وتحقيق التسامح.

وسار جمع من المحدثين على الدرب ذاته الذي سار عليه أهل التيسير في التراث ورأوا وخلصوا إلى ضرورة فتح الباب والتوسع في تصحيح وتصويب كل ما يمكن تخريجه بوجه من الوجوه،سواء بالرجوع إلى المادة الحية أو المعجمات المسحية أو باستخدام جملة من الأقيسة،التي قبلها القدماء،أو أقرّها مجمع،أو باجتهاد خاص،وفتحوا باب الاستشهاد ليشمل أعلام العصر فنجدهم يعوّلون على طه حسين والعقاد،ومحمود تيمور،وتوفيق الحكيم،وأبي القاسم الشابي وميخائيل نعيمة،والطيب الصالح وغيرهم،كما نجد أسماء لكتاب عاشوا بعد عصر الاستشهاد مثل ابن طفيل، وابن خلدون، وإخوان الصفا، وابن رشد، وابن جنّي(7).

وعليه فقد تنبّه وتفطّن علماؤنا إلى أنّ الطريق الذي يخدم اللغة العربية في وضعنا الراهن ليس طريق المتشددين الذين عُرفوا بشدّتهم في المحافظة على اللغة،و"غلوا في ذلك غلوّا كبيرا،فلم يصدروا في ذلك عن فقه صريح للعربية،ولا فهم واع لحياتها وقواعد

نحوها،فوقفوا عند نصوص المعاجم لا عند نظام اللغة، ووراء الشواهد دون القواعد، فحرّموا حلالا،ومنعوا مباحا"(8)،بل طريق من درسوا ومحَصوا وتسامحوا وقبِلوا من هذا التغيير ما اطمأنوا إليه ولم يروا في استعماله بأسا ولا خروجا عن مألوف المنهج العربي في بناء اللغة(9).

ولعله يجزئ في التدليل على طبيعة الخلاف بين المنهجين المتشدد والميسّر أن نقول:إنّ منشأ الخلاف بينهما مردّه في الحقيقة عدم الميْز،بين ما هو خطأ وانحراف،وما هو توليد وتجديد وتطوّر،"فالخطأ تبديل يخالف خصائص اللغة وسنن نموها وناموس حياتها وقواعد فطرتها ويخلّ بنظامها،في حين التجديد والتطوّر تبديل وإحداث يجري وفقا لسننها وينساق مع فطرتها وينقاد لقواعدها،ويوافق روحها وخصائصها"(10).

- من وسائل التسامح اللغوي في مدوّنات الصواب اللغوي:

كثيرة هي الوسائل التي اعتمد عليها علماء التيسير والتجديد لترسيخ فكرة التسامح،ومن تلك الوسائل نذكر: المجاز،و التخفيف،والتضمين.

1- ظاهرة المجاز:

ينبني اللسان العربي على علاقات سياقية تتشكّل بين الكلم في محاولة للارتقاء والتنويع في أساليب اللغة وبيان جماليتها،وتدفع بعض هذه العلاقات – وأخص بالذكر في هذا المقام المجاز أهل اللغة إلى توليد معان جديدة وتغيير دلالات عدد من الكلمات بما يتوافق ولغة ذلك المصر والعصر. وطبيعي أن يستند المتكلّم العربي في زماننا إلى هذا المبدأ الرحب ولا يتكئ ويكتفي في استعمال لفظة لدلالتها على رواية واحد من الثقات كالخليل،أو الأصمعي،أو ابن الأعرابي.

ذلك أنّ كثيرا من ألفاظ اللغة العربية "معمّرة حية تتصف بالنضارة والإشراق اللذين كانت عليهما قبلا،ولكن المرء إذا ما نظر من زاوية أخرى إلى كثير من ألفاظ العربية فإنّ الصورة المتشكّلة لديه هي أنّ لسير العربية عبر الزمان والمكان دورا جليا في وقوع تراخ بين اللفظ ودلالته إلى حدّ الإيهام أحيانا أو في نقل معنى من مجال لآخر،أو في تعدد صور المعنى وتعدد استعمالاته وهذا الذي تقدم لم يقع في عهد الأصمعي أو ابن الأعرابي"(11)،ولعلّ هذا ما جعل عبد السلام مسدي يعتبر المجاز أداة اللغة لإنجاز التحوّل الدلالي،يتحرّك الدال فينزاح عن مدلوله ليلابس مدلولا قائما أو مستحدثا،وهكذا يصبح المجاز جسر العبور تمتطيه الدّوال بين الحقول المفهومية"(12).

ويطالعنا الموقف العربي أنّ عددا من القدماء –فضلا عن المحدثين- قد ارتضوا هذه الظاهرة قائلين بها مستشرفين ناموسها،فلماذا التضييق على العامة ؟،ومما ورد في مظان التراث العربي من دعوات ومواقف - نستحضر- الآتي:

- أنكر جمع أن يقال للقائم إذا قعد: جلس، وأجازه البغدادي،حيث حمله على المجاز مرادا به التعظيم.(13)

- حين تسلك العامة طرق المجاز،وتقول مات الميّتُ،يُلحّنهم أبو .حاتم السِّجستاني-تأثرا بشيخه الأصمعي-لأنّه لم يردْ ؛ولأنّه لا معنى له في نظره، فالصواب أن يقال: مات الحيُّ . في حين البَطَليوسي استدرك على أبي حاتم وصحّح الاستعمال بحمله على المجاز،الذي ورد نظيره عن العرب (14)،وقد ذكر يوهان فِك تعقيبا على من اقتفى طريقة الأصمعي أنّ البطليوسي "أنحى بشدّة اللائمة على ابن قتيبة ؛لأنه احتضن مذهب الأصمعي في تنقية اللغة دون أن يعنى بمذاهب الثقات الآخرين من علماء اللغة ولو على سبيل العرض فحسب"(15).

- ولابن دريد في جمهرته التفاتة بديعة تشير إلى إيمانه بهذا المبدأ الرحب،فقد عقد بابا سماه "الاستعارات" تحدث فيه عن انتقال دلالات الألفاظ،ومن ذلك حديثه عن أصل معنى المجد قد كانت تدل هذه الكلمة على امتلاء بطن الدابة من العلف،ثمّ قيل بعد ذلك: "مجد فلان إذا امتلأ بالكرم"(16).

- وأشار ابن فارس إلى هذا الأمر بقوله: "وقد كان لذلك كله ناس يعرفونه.وكذلك يعلمون معنى ما نستغربه اليوم نحن من قولنا: "عُبْسُور" في الناقة،و"عَيْسَجور" و"امرأة ضِنانِي" و"فرس أشَقُّ أمقُّ، خِبَقُّ" ذهب هذا كله بذهاب أهله ولم يبق عندنا إلّا الرسم الذي نراه"(17).

وسار أحمد مختار عمر-من المحدثين- على هذا الطريق،وأكّد فاعلية المجاز في التصحيح في عدّة مواضع من "معجمه الصواب اللغوي"،يقول: "الاستخدام المجازي (..) باب واسع في العربية لا حَجْر عليه"(18)،"ويمكن تخريج المثال المرفوض على المجاز المرسل الذي علاقته السببية"(19)،"تصحيح المثال (...) على أنّه المجاز العقلي"(20)،"يمكن تصحيح الاستعمال المرفوض على أنّ الكلمة من المؤنّث المجازي"(21)،ولعلّ الأمر يتضح من خلال النماذج الآتية:

- عبارة "أجهش بالبكاء" مرفوضة عند بعضهم ؛لأنّ كلمة أجهش لم ترد في المعاجم بهذا المعنى والأفصح أن يُقال: علا صوته بالبكاء،بيد أنّ العبارة المرفوضة صُححت على أساس أنّ "أجهش" في المعاجم بمعنى همّ بالبكاء وتهيّأ له،فيمكن تخريج المثال المرفوض على المجاز المرسل الذي علاقته السببية لأنّ التهيّؤ يستلزم الفعل عادة(22).

- عبارة "أذَّن العصرُ" رفضها بعضهم؛ لاستعمال المبني للمعلوم بدلا من المبني للمجهول،فالأفصح أن يُقال: " أُذِّن بالعصر" أو "أذّن المؤذن بالعصر" ؛لأنّ الفعل "أذّن" يتعدّى بالباء ليفيد معنى الإعلام بدخول وقت الصلاة،وتمّ تصحيح المثال المرفوض على أنّه من المجاز العقلي(23).

- ومن باب المؤنّث المجازي كلمة أُذُن في عبارة: "أصيب في أذُنه الأيمن"،رفضها الأكثرية لمعاملة كلمة "أُذن" معاملة المذكّر وهي مؤنّثة،فالأفصح قولنا: "أصيب في أذنه اليمنى"،هذا ما تمّ ذكره في "المصباح" و"اللسان" و"التاج"،وذهب أحمد مختار إلى تصحيح الاستعمال المرفوض،الذي عوملت فيه الكلمة معاملة المذكّر اعتمادا على أنّ الكلمة من المؤنّث المجازي الخالي من علامة التأنيث وهو نوع من المؤنّث ذهب كثير من القدماء إلى جواز تذكيره،مثل المبرّد وابن السّكّيت والأزهري، وقد حكي عن المبرّد أنّه كان يقول: "ما لم يكن فيه علامة تأنيث وكان غير حقيقي التأنيث فلك تذكيره"(24)،والعرب تجترئ على تذكير المؤنّث إذا لم يكن فيه علامة تأنيث.

وبقدر ما أنّ المجاز سبيل مسعف في التصحيح والتواصل فقد يكون سببا للالتباس والغموض في كثير من المواقف الكلامية كأن يوظّف المتكلّم أثناء التواصل مع الآخرين ألفاظا بائدة غير مأنوسة أو أن يتشبّث السامع أو المتكلّم بطور من أطوار تطوّر الكلمة دلاليا دون آخر،فيقع تفاصل مرده إلى تمسك الأوّل بدلالة اللفظ في طور معيّن وتمسّك الثاني بدلالة أخرى في طور دلالي آخر في الحدث الكلامي نفسه،أو أن يفهم المتأخّر ألفاظ المتقدّم كما يفهمها في مجتمعه وزمانه(25)،ظنا منه أنّ تلك الألفاظ في بيئتها الأولى كانت تعني عند أصحابها ما تعنيه عند أهل زمانه دون مراعاة للتطور والتغيّر.

وفي هذا الصدد يقول إبراهيم أنيس: "وكان لهذا أستاذ الأدب الإنجليزي يحذّرنا من تلك الألفاظ التي نظنّ أنّنا نفهم معناها،ويقول لطلابه إنني لا أخشى عليكم في أدب شكسبير من تلك الألفاظ الغربية التي لم تصادفوها في نصوص أخرى،أو لم تسمعوا بها من قبل،ولكني أخشى عليكم من تلك الألفاظ التي لا تزال تشيع بصورتها القديمة في الأدب الإنجليزي الحديث، والتي يخطر في أذهانكم لأوّل وهلة أنّ دلالتها واضحة مألوفة لكم جميعا،فهي محل الزلل والخطأ ؛لأنّ كثيرا منها قد تطورت دلالته، وتغيرت مع الزمن. أما الأولى فأمرها هيّن لا تكلفكم سوى البحث عنها في مظانها والوقوف على معناها"(26).

ومثل هذا كثير في العربية،ويمكن أن نضرب على ذلك بمثالين، الأوّل قول بعضهم: "تنفس الصعداء"،معناه عند فقهاء العربية تنفَّس تنفُّس الإنسان في الصعود؛ أي لقي شدّة وعسرا والصعداء مصدر بمعنى الصعود، وعامة الناس اليوم يستعملونها بعكس هذا المعنى يريدون الراحة واليسر، والثاني كلمة "الشنب"،التي كانت تعني في القديم جمال الثغر وصفاء الأسنان، وهي في الاستعمال الحديث بمعنى الشارب(27).

وعند التحوّل إلى العلوم اللغوية الحديثة كعلم الدلالة مثلا La sémantique نجد اهتماما بالغا بالتغيّر أو التطوّر الدلالي،بل إنّه يعدّ محورا رئيسا من محاوره،حيث تركّزت جهود الباحثين فيه ضمن ما دعي بعلم الدلالة التاريخي sémasiologie (28)،الذي يبحث التغيرات المختلفة التي تصيب الكلمات،يقول بيير جيرو

Pierre Guiraud: "لقد رأينا أن كلّ كلمة عبارة عن مجموعة من المشتركات ويكفي لواحدة منها أن تتطور لكي تغطي على المعنى وتهدمه إنّها تكتمه أوّلا ثمّ تقوم بتعويضه"(29).وألمح فندريس Vendryes إلى أنّ "الكلمات لا تطرد القديمة دائما"(30).وإنّما هناك توسيع أو تضييق أو نقل للمعنى،ويظهر التغيّر الدلالي عند ستيفن أولمان S. Ullmann في صورتين اثنتين: "فقد يضاف مدلول جديد إلى كلمة قديمة أو كلمة جديدة إلى مدلول قديم"(31).

وعقد فريد عوض حيدر في كتابه علم الدلالة مبحثا أسماه "المجاز والتوليد"(32)،تحدّث فيه عن العلاقة التي تجمع بينهما،وأكّد أنّ المجاز الذي يسهم في نمو اللغة هو المجاز المرسل،سواء أكان قائما على علاقة المشابهة أم على علاقة غيرها كالسببية،وهذا الجانب من المجاز هو أكثر الجوانب الواقعة في دائرة اهتمام اللغوي عندما يدرس التغير والتطوّر الدلالي .ويرتبط المجاز عند أهل اللغة بقسم فقط من أقسام التوليد هو "التوليد المعنوي"،الذي أشار إليه فندريس بقوله: "ترجع أحيانا التغيرات المختلفة التي تصيب الكلمات من حيث المعنى إلى ثلاثة أنواع:التضييق،والاتساع والانتقال"(33)،أما القسم الثاني: "التوليد اللفظي" فمرتبط بالاشتقاق، والنحت،والتركيب.

ولعل في تقرير أحمد مختار –الآتي- كفاية واختصارا للكلام: "وواهم كلّ الوهم من يظن أن فصحانا اليوم سواء في مفرداتها أو تراكيبها أو نظام جملها صورة طبق الأصل من فصحى الجاهليين أو غيرهم، فالفصحى تتطور كما تتطور العامية"(34)، والمتأمّل في مادة المعجم الوسيط وفي قوائم ألفاظ الحضارة والمصطلحات العلمية التي وضعتها المجامع والهيئات العلمية في العالم العربي يعرف إلى أي مدى يمكن للغة أن تتطوّر،فإذا عدنا بالذاكرة إلى كلمات مثل القطار أو البريد أو السيارة،فهل يخطر بأذهاننا أنّ القطار كان يطلق على مجموعة الإبل والبريد على الدابة التي تحمل الأخبار،والسيارة على المجموعة السائرة، وهكذا في دبابة وقنبلة،وإعدام ومخابرة، وغيرها.

2- ظاهرة التخفيف والتصحيح اللغوي:

الخفة أو التخفيف و"العدول عن المستثقل" (35) باب في العربية عتيق ومقصد بديع،تجنح إليه العرب في كلامها وتعليلها،وينعت في سياق معرفي من السياقات المتداولة في البيئة العربية بأنّه مظهر من مظاهر التفسير اللغوي الذي ينبني على الذوق الاستعمالي للغة،وقد أشاد تمام حسان بقيمته،حيث قرّر أنّ "من مظاهر الطاقة التفسيرية في النحو العربي ظاهرة التعليل لأحكام النحو وأقيسته،ولعلّ "طلب الخفة" أن يكون أوسع العلل العربية مجال تطبيق وحسبه أن يجد اعترافا مؤكدا من علم اللغة الحديث،إذ يجد لنفسه مكانا مهمّا بين مبادئه تحت عنوان: Economy effort أي الاقتصاد في المجهود"(36).

وبالفعل أثبت علماء اللغة الغربيون والأمريكيون أن ثمّة قوانين عامة تؤكّد على وجود هذه الظاهرة في كل اللغات،ويبقى التفاوت من لغة إلى أخرى هو العلامة الفارقة،وفي معرض التوضيح والبيان يفسّر اللغوي الأمريكي "هويتني" التغيّر الذي يحدث في اللغات أنّه نزوع نحو السهولة وتوفير الجهد،وأكّد أن كل ما نكتشفه من تطور في اللغة ليس إلا أمثلة لنزعة اللغات إلى توفير المجهود الذي يبذل في النطق،وأنّ هناك استعدادا للاستغناء عن أجزاء الكلمات التي لا يضر الاستغناء عنها بدلالتها(37)، وعزا دي سوسير "التغيرات الصوتية إلى قانون "الجهد الأقل" الذي يستبدل فيه نطقان بنطق،أو نطق صعب بآخر سهل"(38)،ومال إبراهيم أنيس إلى هذا الرأي حيث قال: "من قوانين التطور الصوتي أنّ الإنسان في نطقه يسلك أيسر السبل"(39).

وبالإضافة إلى تلك القيمة التفسيرية التي حظي بها التخفيف في كتب النحو القديمة وفي أعمال الغربيين المحدثين فإنّ له قيمة أخرى تصحيحية في كتب التصويب اللغوي،فقد أشاد أحمد مختار عمر –في غير ما موضع- بدوره وفاعليته في قبول عدد من الاستعمالات،جاء عنه: "يمكن تصحيح الكلمة المرفوضة على أساس التخفيف"(40)، وفي موضع آخر: "يمكن التجاوز في ضبطها من أجل التخفيف"(41)، ولعل الأمر يتضح من خلال النماذج الآتية:

- كلمة "أُحْجِيَة" التي تعني اللغز الذي يتبارى الناس في حلّه،مرفوضة عند بعضهم ؛لأنها لم ترد بهذا الضبط في المعجمات،الفصيح أن يقال: "أُحْجِيَّته – بتشديد الياء،يقول صاحب التاج: "الأُحجِيّة والأُحْجُوّة بضمها مع تشديد الياء والواو"،وصحّح أحمد مختار وفريق عمله الاستعمال المرفوض على أساس التخفيف،وله نظائر في لغة العرب كنطق كلمة "أمنيّة" بالتخفيف،وبها قرأ أبو جعفر في كل القرآن،وأغنية التي ذكرتها المعاجم بالتخفيف. وقد اتخذ مجمع اللغة المصري قرارا باطراد ذلك (42).ولابن جني في خصائصه موقف يدعم هذا التوجيه، ذكر أنّ "العرب ضايقوا أنفسهم وخففوا عن ألسنتهم بأن اختلسوا الحركات اختلاسا، وأخفوها،فلم يمكنوها في أماكن كثيرة،ولم يشبعوها ألا ترى إلى قراءة "أبي عمرو": "مالك لا تأمنّا على يوسف" مختلسا لا محققا"(43).

- يشبّه بعضهم فيقول: "أحاطوا به كالأَخْطَبوط" بفتح الألف،يُخطّئها البعض ؛لأنّ الكلمة لم ترد بهذا الضبط في المعجمات،والصواب: كالأُخطبوط بضمّ الألف،ولمّا كانت الكلمة من الكلمات المعربة تجاوز أحمد مختار في ضبطها وصححها باعتماد التخفيف(44).

وإذا تمّ تقرير التخفيف قاعدة تصحيحية يستند إليها-فإنّه ينبغي أن يعلم أنّ ظاهرة التخفيف ترتبط بقاعدة مهمة في تراثنا،وهي "أمن اللبس"،فلا يصح أن يلجأ ناطق إلى التخفيف من ثقل ما في الوقت الذي لا يؤمن اللبس فيه،ولو حدث ذلك،وكانت مظاهر التخفيف سببا في إيجاد اللبس في بناء المفردات أو الجمل ؛لكان التخفيف اعتباطا لا تحكمه قاعدة،وأدى إلى التناقض(45). ويدعم شرط "عدم اللبس" في تراثنا عدد من اللغويين،ذكر المبرّد في المقتضب: "هذا باب ما يحذف استخفافا ؛لأنّ اللبس فيه مأمون"(46)،وأردف ابن يعيش مؤكدا: "إذا أدى التخفيف إلى فساد عُدل عنه إلى الأصل،وكان احتمال التثقيل أسهل عندهم"(47)،فالقاعدة التي تحكمنا في هذا الموقف أنّ: "الأحكام الموضوعة للتخفيف إذا أدّت إلى نقض أغراض مقصودة تركت"(48).

3- ظاهرة التضمين والتصحيح اللغوي:

التضمين من القواعد التي لفتت أنظار اللغويين فصرفوا وكدهم في بحثها وتحقيقها،ولكنهم اختلفوا في هذه الظاهرة العربية واتسع مضمار الخلف بينهم،بين منكر ومؤيّد،فمَال بعضهم إلى إقرارها في الدرس النحوي والتماسها في التصحيح وآخرون شدّوا الوثاق فمنعوها اعتقادا أنّ "هذا الباب يتلقاه الناس مغسولا ساذجا من الصنعة وما أبعد الصواب عنه،وأوقعه دونه"(49).

للتضمين في سياق المعجمات العربية دلالات عدّة تختلف باختلاف الوجوه التي استعمل فيها ولعلّ الدلالة الأقرب إلى مراد اللغويين هي أنّ التضمين "جعل الشيء في شيءٍ يحويه"(50)،أمّا في الاصطلاح فعدّه التهانوي "إيقاع لفظ موقع غيره لتضمّنه معناه،ويكون في الحروف والأفعال،وذلك بأن تضمن حرف معنى حرف،أو فعل معنى فعل آخر،ويكون فيه معنى الفعلين معا،وذلك بأن يأتي الفعل متعديا بحرف ليس من عادته التعدّي به فيحتاج إلى تأويله أو تأويل الحرف ليصحّ التعدي به والأوّل تضمين الفعل والثاني تضمين الحرف"(51).

ومن أمثلة تضمين الفعل قوله تعالى: "ولا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم"(52)،بمعنى: تضيفوا،أمّا تضمين الحرف يذكر علماء النحو استعمال "على" بمعنى "في"،نحو قوله تعالى: "ودخل المدينة على حين غفلة من أهلها"(53) ؛أي: في حين غفلة،واستعمال "عن" بمعنى "على"،نحو قول ذي الإصبع حرثان بن الحارث العدواني:

لاهِ ابنُ عمّك لا أَفْضَلْت في حَسَبٍ
عَنّي،ولا أنْتَ دَيَّاني فَتَخْزُوني

أي:لا أفضلت في حَسَبٍ عَلَيَّ(54)،واستعمال "على" بمعنى "عن" في قول قحيف العقيلي مادحا: (55)

إذَا رَضِيَتْ عَلَيَّ بَنُو قشَيْرٍ
لَعَمْرُ الله أعجَبَنِي رِضَاهَا

أي: إذا رضيت عنّي،وأضاف الزركشي نوعا ثالثا أسماه "تضمين الاسم"(56)،كقوله تعالى: "حقيق على أن لا أقول على الله إلا الحق"(57)،ضمّن حقيق معنى حريص ليفيد أنّه محقوق بقول الحق وحريص عليه.

وقد شجر خلاف وجدل رحب في أمر تناوب حروف الجر بين البصريين والكوفيين،حيث منع

البصريون وقوع بعض حروف الجر موقع بعضها وأجاز الكوفيون ذلك،وحجّة البصريين "أنّ الأصل في كل حرف ألا يدلّ إلا على ما وضع له،ولا يدلّ على معنى حرف آخر"(58) فأهل الكوفة يحملون على ما يعطيه الظاهر من وضع الحرف موضع غيره،وأهل البصرة يبقون الحرف على معناه الذي عهد فيه،إمّا بتأويل يقبله اللفظ،أو بأن يجعلوا العامل مضمنا معنى ما يعمل في ذلك الحرف(59).

فقوله تعالى: "ولأصلبَنّكم في جذوع النخل"(60) ذهب الكوفيون إلى أنّ "في" بمعنى "على" ومنع البصريون ذلك وتأوّلوا النص بأنّ هناك تشبيها للمصلوب لتمكّنه من الجذع بالحالّ في الشيء فهو من باب المجاز،وإمّا على شذوذ إنابة كلمة عن أخرى(61) ووافقهم ابن عصفور جاء في سياق ردّه على الكوفيين قوله: "لا حجة لهم –أي الكوفيين- في ذلك ؛لأنّ الجذوع قد صارت لهم بمعنى المكان لاستقرارهم فيها"(62)،أي إنّ "في" في موضعها ولا تناوب في الآية.

في حين ارتضى جمع آخر ما أقرّه الكوفيون من إمكان نيابة حروف الجر عن بعضها فقد عقد ابن قتيبة (ت276هـ) في كتابه "تأويل مشكل القرآن" بابا خاصا "لدخول حروف الصفات مكان بعض"(63)، وأيضا خصّ في كتابه "أدب الكاتب" بابا لـ "دخول بعض الصفات على بعض"(64)،وعقد الثعالبي (ت430هـ) في كتابه "سر العربية" فصلا في "وقوع حروف المعنى مواقع بعض"(65)،وغير ذلك مما هو مقرّر في تضاعيف كتب اللغة والنحو.

ولكن،ونحن نتحسس الطرح اللغوي والنحوي في مظان التراث العربي لمحنا شيئا مهما وهو أنّ عددا من الذين أجازوا تضمين الحرف وضعوا شرطا لتحقق ذلك،وهو وجود صلة وتقارب بين الحرفين فإذا انتفى التقارب لا يصحّ التناوب،يقول ابن السراج (ت316هـ): "فهذه حقيقة تعاقب حروف الخفض فمتى لم يتقارب المعنى لم يجز"(66)،ووضّح ابن السيّد البَطليوسي هذه الفكرة بقوله: "هذا الباب أجازه قوم من النحويين أكثرهم من الكوفيين ومنعه قوم أكثرهم من البصريين وفي القولين نظر ؛لأنّ من أجاز دون شرط وتقييد لزمه أن يجيز سرت إلى زيد،وهو يريد مع زيد قياسا على قولهم: "إن فلانا لظريف عاقل إلى حسب ثاقب" ؛أي: مع حسب،ولزمه أن يجيز (زيد في عمرو) ؛أي: (مع عمرو)...

هذه المسائل لا يجيزها من يجيز إبدال الحروف،ومن منع ذلك على الإطلاق لزمه أن يتعسّف في التأويل لكثير مما ورد ؛لأنّ في هذا الباب أشياء كثيرة يبعد تأويلها على غير البدل،ولا يمكن للمنكرين لهذا أن يقولوا: إنّ هذا من ضرورة الشعر ؛لأنّ هذا النوع قد كثر وشاع، وأنّه يخصّ الشعر دون الكلام،فإن لم يصح إنكار المنكرين له،وكان المجيزون له لا يجيزون من كل موضع ثبت بهذا أنّه موقوف على السماع غير جائز القياس عليه"(67).

والنتيجة التي آل إليها البطليوسي بوقف التضمين على السماع ليست محلّ إجماع،ذلك أنّ هناك جمعا من المتقدمين نادوا بقياسيته وتابعهم على ذلك المحدثون،وإقرارهم به جاء مسايرة "مع واقع الحياة الاجتماعية وظروف اللغة المستعملة"،ولكن هذا لم يمنع هذا الاتجاه من تأكيد أنّه "إذا أمكن إجراء اللفظ على مدلوله،فإنّه يكون أولى"(68) .ولعل ما يستوقف الباحث والناظر اللغوي في زاوية أخرى من زوايا بحث هذا المبدأ التساؤل الآتي: هل التضمين ضرب من المجاز؟ انقسمت في الحقيقة الآراء إلى ثلاثة مذاهب: (69)

-الأوّل:أنّ المادة المتضمنة قد استخدمت على الوجه الحقيقي مع قطع الصلة بينها وبين الأصل.

-الثاني: يرى أنّ المادة استخدمت على الوجه المجازي،مع توفر القرينة التي تدلّ على ذلك.

-الثالث: رأي توفيقي يجمع بين الحقيقة والمجاز.

وأيّا كان نوع الخلاف الدائر حول التضمين، بين الإقرار والمنع،وبين السماع والقياس وبين الحقيقة والمجاز يكفينا أنّه "لا يخالف طبيعة اللغة وروحها،ولا يُصادم قاعدة مقرّرة فيها وهو أدخل في باب الأسلوب (...) وقد يكون من آثار التوليد والقياس ومحاكاة النظير،فأيّ حرج في هذا؟" (70) وبناء على هذا الاعتقاد تمّ إجازة وتصحيح الكثير من الاستعمالات ومن ذلك نذكر الآتي:

1- تصحيح الاستعمال بتضمين الحرف:

وشمل عددا من حروف الجر نذكر منها: على،ب،ل،في،عن،وغيرها،ولعل الأمر يتضح من خلال الاستعمالات الآتية:

-"آخذَه على ذنبه"،مرفوضة عند بعضهم ؛لأنّ الفعل "آخذ" لا يتعدّى بـ"على" وإنّما يتعدّى إلى المفعول الثاني بالباء فالفصيح أن يقال: آخذَه بذنبه ومع ذلك تمّ تصحيح الاستعمال المرفوض بإجازة اللغويين نيابة حروف الجر بعضها عن بعض كما أجازوا تضمين فعل معنى فعل آخر فيتعدّى تعديته جاء في المصباح: "الفعل إذا تضمّن معنى فعل جاز أن يعمل عمله"(71)،وقد أقرّ مجمع اللغة المصري هذا وذاك(72).

-"أجاب على السؤال"،مرفوضة عند بعضهم ؛لأنّ الفعل "أجاب" لا يتعدّى بـ "على" وإنّما بـ "عن" فالأفصح أن يقال: "أجاب عن السؤال"،وتمّ قبول وتصحيح الاستعمال المرفوض باعتماد التضمين(73).

-"أثّر به كثيرا موتُ صديقه"،مرفوضة عند بعضهم لتعدية الفعل بالباء،وهو يتعدّى بـ "في" الفصيح أن يقال: أثّر فيه كثيرا موتُ صديقه ،وأجاز جمعٌ الاستعمال المرفوض بالاستناد إلى قاعدة التضمين(74) ودلّ القرآن على هذا،في مثل قوله تعالى:"ولقد نصركم الله ببدْرٍ"(75) ؛أي في بدر وقوله تعالى: "إنّ أوّل بيتٍ وُضع للنّاس للّذي ببكة"(76) ؛أي في بكّة.

-"أخلّ في عمله"،مرفوضة عند جماعة ؛ لاستعمال حرف الجر "في" بدلا من حرف الجر "الباء" الفصيح: أخلّ بعمله وتمّ تصحيح الاستعمال المرفوض بالاحتجاج بالتضمين(77).

-"لا أبالي له"،مرفوضة عند بعضهم ؛لأنّ الفعل "بالى" لا يتعدّى باللام،وإنّما بنفسه "لا أباليه"،أو بحرف الباء نحو: "لا أبالي به"،وقد صحّح أحمد مختار الاستعمال المرفوض استنادا إلى إجازة اللغويين نيابة حروف الجر بعضها عن بعض(78) وهذا ما أقرّه مجمع اللغة العربية بالقاهرة من قبل.

-"أحال الأمر إلى فلان"،مرفوضة عند بعضهم لأنّ الفعل "أحال" لا يتعدّى بـ "إلى"،وإنّما بـ "على" الفصيح:أحال الأمر على فلان،وصحح جماعة الاستعمال المرفوض بإجازة نيابة الحروف بعضها عن بعض(79).

2- تصحيح الاستعمال بتضمين الفعل:

-"آمل في النجاح"،مرفوضة عند بعضهم لتعدية الفعل بحرف الجر "في"،وهو يتعدّى بنفسه الفصيح: آمل النجاح ويمكن تصحيح الاستعمال المرفوض بتضمين"آمل"معنى الفعل "أطمع" أو "أرغب" فيتعدّى مثلهما بحرف الجرّ"في"(80).

-"حرق الخشب فأحاله رمادا"،مرفوضة عند البعض؛لتعدّي الفعل إلى المفعول الثاني بنفسه وهو يتعدّى بحرف الجر الفصيح: حرق الخشب فأحاله إلى رماد،وصُحّح الاستعمال المرفوض بتضمين الفعل "أحال" معنى الفعل "صيّر" فيكون متعدّيا إلى مفعولين بنفسه(81).

-"أخلف صديقي بوعده"،مرفوضة عند بعضهم لتعدّي الفعل "أخلف" بحرف الجرّ "الباء"،وهو متعد بنفسه الفصيح:أخلف صديقي وعده،أخلفني صديقي الوعد، ودليل الأوّل من القرآن: "فأخلفتم موعدي"(82) ودليل الثاني: "أخلفوا الله ما وعدوه"(83) ويمكن تصحيح الاستعمال المرفوض بتضمين "أخلف" معنى "لم يبر" فيُعدّى بالباء(84).

-"شنّوا حربا أدّت بهم إلى الهلاك"،مرفوضة عند البعض ؛لأنّ الفعل قد تعدّى إلى كلّ من المفعولين بحرف جر والمعروف تعدية الفعل "أدّى" إلى مفعول واحد بنفسه،وإلى ثان بحرف الجر الفصيح: شنّوا حربا أدّت الهلاك إليهم،وصحّح بعضهم العبارة المرفوضة بتضمين الفعل "أدّى" معنى "أفضى"(85).

-"أبى عن ذلك"،رفضها بعضهم ؛لتعدية الفعل بـ "عن"،وهو يتعدّى بنفسه،الفصيح: أبى ذلك قال تعالى: "ويأبى الله إلا أن يُتِمّ نورَه"(86) وصحّحها بعضهم على أساس تضمين الفعل "أبى" معنى الفعل "ترفّع" أو "امتنع" اللذين يتعديان بحرف الجر "عن"(87).

---

[1] محمود فهمي حجازي،مدخل إلى علم اللغة،الدار المصرية،ط4،2006،القاهرة،ص296.

[2] ابن فارس،مقاييس اللغة،تح: شهاب الدين أبو عمرو،دار الفكر،ط بيروت،ص491.

[3] ابن مكي الصِّقلّي، تثقيف اللسان وتلقيح الجنان، قدّم له وقابل مخطوطاته مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، ط1 1990، لبنان، ص186.

[4] المصدر نفسه، ص191.

[5] المصدر نفسه، ص18.

[6] نهاد الموسى، اللغة العربية وأبناؤها –أبحاث في قضية الخطأ وضعف الطلبة في اللغة العربية، دار المسيرة، ط1، 2008، عمان، ص73.

[7] ينظر أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، معجم الصواب اللغوي دليل المثقف العربي، عالم الكتب، ط1، 2008، القاهرة، ص ج.

[8] ينظر محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، ط2005، بيروت، ص324.

[9] عبد الفتاح سليم، اللحن في اللغة مظاهره ومقاييسه، مكتبة الآداب، ط2 سنة 2006، القاهرة، ص4.

[10] ينظر محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، ص325.

[11] مهدي أسعد عرار، جدل اللفظ والمعنى دراسة في دلالة الكلمة العربية، ط1، عمان، دار وائل سنة2002، ص192.

[12] عبد السلام مسدي، مباحث تأسيسية في اللسانيات، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، ط1997، تونس، ص82.

[13] البغدادي، ذيل الفصيح، مطبعة السعادة، ص103.

[14] ينظر عبد الفتاح سليم، اللحن في اللغة مظاهره ومقاييسه، ص127.

[15] يوهان فِك، العربية دراسة في اللغة واللهجات والأساليب، تر: عبد الحليم النجار، ط2006، لقاهرة، الدار المصرية السعودية، ص113.

[16] ابن دريد، جمهرة اللغة، ط1، دائرة المعارف العثمانية، 1345هـ، حيدر أباد، 433/3.

[17] ابن فارس، الصّاحبي في فقه اللغة العربية، تح: عمر فاروق الطبّاع، ط1، بيروت، دار مكتبة المعارف سنة1993 ص71.

[18] أحمد مختار عمر وفريق عمله، معجم الصواب اللغوي دليل المثقف العربي، ص602.

[19] المرجع نفسه، ص 14.

[20] المرجع نفسه، ص 29.

[21] المرجع نفسه، ص30.

[22] المرجع نفسه، ص 14.

[23] المرجع نفسه، ص 29.

[24] المرجع نفسه، ص 30.

[25] مهدي أسعد عرار، جدل اللفظ والمعنى دراسة في دلالة الكلمة العربية، ص208.

[26] إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ط2، مكتبة الأنجلو مصرية، سنة1963، ص123.

[27] المرجع نفسه، ص126. وينظر أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط5، عالم الكتب، سنة1998، ص248.

[28] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص235. وينظر أحمد محمد قدّور، مبادئ اللسانيات، ط2، دمشق، دار الفكر 1999 ص321.

[29] بيير جيرو، علم الدلالة، تر: منذر عياشي، ط1992، دمشق، دار طلاس، ص68.

[30] فندريس، اللغة، تع: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو مصرية، ص246.

[31] ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، ط1988، مكتبة الشباب، ص169.

[32] فريد عوض حيدر، علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، ط2005، القاهرة، مكتبة الآداب، ص69.

[33] فندريس، اللغة، تع: عبد الحميد الدواخلي ومحمد، مكتبة الأنجلو مصرية. ص256.

[34] أحمد مختار عمر، العربية الصحيحة، ط2، عالم الكتب، سنة1998، ص21.

[35] ابن جني، الخصائص، 161/1-162.

[36] تمام حسان، اللغة العربية والحداثة، مجلة فصول القاهرية، ج1، ع3، م4، عام1984، ص137.

[37] عبد الرحمن أيوب، التطور اللغوي، دار الطباعة القومية بالفجالة، 1964، ص24-25.

[38] دي سوسير، فصول في علم اللغة العام، تر: أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية، ط1985، ص259.

[39] إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، سنة1958، ص76.

[40] أحمد مختار عمر، معجم الصواب اللغوي، ص17.

[41] المرجع نفسه، ص24.

[42] المرجع نفسه، ص16-17.

[43] ابن جني، الخصائص، 72/1.

[44] أحمد مختار، معجم الصواب، ص24.

[45] أحمد عفيفي، ظاهرة التخفيف في النحو العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، سنة1996، القاهرة، 92.

[46] المبرد، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ط1358هـ، القاهرة 248/1.

[47] ابن يعيش، شرح المفصل، دار الاستقامة، القاهرة، (د ت ط)، 122/10.

[48] المصدر نفسه، 122/10. وينظر أحمد عفيفي، ظاهرة التخفيف، ص92-99.

[49] ابن جني، الخصائص تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، 7/2-8.

[50] ابن فارس،مقاييس اللغة،تح: شهاب الدين أبو عمرو،دار الفكر،لبنان،ص603.

[51] التهانوي محمد علي،كشاف اصطلاحات الفنون،تح: علي دحروج،مكتبة لبنان،ط1،سنة 1996 لبنان،469/1.

[52] سورة النساء،الآية: 02.

[53] سورة القصص،الآية:15.

[54] ابن عقيل،شرحه على الألفية،دار التراث،ط20، يوليو1980،القاهرة،23/3.

[55] المصدر نفسه،25/3.

[56] الزركشي بدر الدين،البرهان في علوم القرآن،تح: محمد أبو الفضل إبراهيم،دار التراث القاهرة،338/3.

[57] سورة الأعراف،الآية:105.

[58] الأنباري،الإنصاف في مسائل الخلاف،دار الطلائع،ط2005،القاهرة،47/2.

[59] ينظر نور الهدى لوشن،حروف الجر في العربية بين المصطلح والوظيفة،المكتب الجامعي الحديث،ط2006 ص94.

[60] سورة طه،الآية:71.

[61] ينظر ابن هشام،مغني اللبيب،11/1.

[62] ابن عصفور،شرح جمل الزجاجي،تح:صاحب أبو جناح،دار الكتب للطباعة،ط1980،العراق 511/1.

[63] ابن قتيبة،تأويل مشكل القرآن،علّق عليه إبراهيم شمس الدين،دار الكتب العلمية،ط1،2002 بيروت،ص298.

[64] ابن قتيبة،أدب الكاتب،شرحه علي فاعور،دار الكتب العلمية،ط3،2003،بيروت،ص329.

[65] الثعالبي،فقه اللغة وسر العربية،تح: املين نسيب،دار الجيل،ط1،1998،بيروت،ص428.

[66] ابن السراج،الأصول في النحو،تح:محمد عثمان، مكتبة الثقافة الدينية،ط1،2009،القاهرة 369/1.

[67] البطليوسي، الاقتضاب،دار الجيل،بيروت،1/338-339.

[68] نور الهدى لوشن،حروف الجر في العربية بين المصطلح والوظيفة، ص97.

[69] ينظر المرجع نفسه،ص95.

[70] أحمد مختار عمر،العربية الصحيحة،عالم الكتب،ط2،سنة1998،ص165.

[71] أحمد بن محمد بن علي الفيومي،قاموس اللغة-المصباح المنير،طبعة نوبليس،القاهرة 505/4.

[72] أحمد مختار عمر،معجم الصواب اللغوي دليل المثقف العربي، ص1.

[73] ينظر المرجع نفسه،ص11.

[74] ينظر المرجع نفسه،ص9.

[75] سورة آل عمران،الآية:123.

[76] سورة آل عمران،الآية:96.

[77] ينظر المرجع نفسه،ص11.

[78] أحمد مختار عمر،معجم الصواب اللغوي دليل المثقف العربي،ص4.

[79] ينظر المرجع نفسه،ص16.

[80] المرجع نفسه،ص3.

[81] ينظر المرجع نفسه،ص16.

[82] سورة طه،الآية:86.

[83] سورة التوبة،الآية:77.

[84] ينظر المرجع نفسه،ص25.

[85] ينظر المرجع نفسه،ص27.

[86] سورة التوبة،الآية:32.

[87] ينظر المرجع نفسه،ص7.

اكتساب اللغة وتعلمها من منظور النظرية التوليدية التحويلية

د. حسن مالك- المغرب

تمهيـــد:

سأحاول في هذا المقال التوقف عند النظرية التوليدية التحويلية لمؤسسها "نعام تشومسكي" (Noam Chomsky) لأبحث في كيفية تفسيرها لمسألة اكتساب اللغة وتعلمها وعلاقة ذلك بالفلسفة العقلانية التي تنطلق منها.

لقد أثبتت النظرية التوليدية التحويلية جدواها وكفايتها في تفسير مسألة اكتساب اللغة وتعلمها، كما أثبتت قدرتها على الإسهام في إنتاج طرق أكثر علمية في ميدان تعليم اللغات عموما، من خلال إقامة عدد من الافتراضات العلمية المتعلقة بتفسير اكتساب اللغة الأم وذلك في إطار المقاربة النفسية للظاهرة اللغوية، وهي الافتراضات التي يمكن تطبيقها على مجالات تعليم وتعلم اللغات.

إن المسألة الأساسية التي تناولها "تشومسكي" منذ المراحل الأولى من النظرية التوليدية التحويلية في كثير من أعماله المنشورة في الكتب والمجلات اللسانية والنفسية، هي: مسألة اكتساب اللغة الأولى وعلاقتها باكتساب وتعلم اللغة الثانية، وهي المسألة التي تنطلق منها حاليا مجموعة من الأبحاث اللسانية المطبقة على تعليم وتعلم اللغات. فما موقع اكتساب اللغة ضمن النظرية التوليدية التحويلية، وما علاقة اكتساب اللغة الأولى بتعلم اللغة الثانية من منظور هذه النظرية؟

1- النظرية التوليدية التحويلية: تحديدات نظرية

تمثل النظرية التوليدية التحويلية التي اقترحها العالم اللساني الأمريكي "نعام تشومسكي" (Noam.Chomsky) منذ صدور كتابه: (Syntactic structures) "البنى التركيبية" سنة1957م ثورة حقيقية في ميدان اللسانيات الحديثة، ويتأسس هذا الاقتراح على رفض التصورات الوصفية التجريبية المبنية على الاستقراء والتي سادت خلال النصف الأول من القرن العشرين، في مقابل الدفاع عن الموقف الذي يرى أن اللسانيات يجب أن تتجاوز تعميمات الاستقراء وتنشغل بوضع المبادئ العامة التي تروم تفسير الظواهر والتنبؤ بظواهر أخرى والكشف عن البنيات الذهنية التي تقف وراء إنتاج اللغة.

أقام "تشومسكي" نظريته التوليدية التحويلية على أسس منطقية وفلسفية ونفسية، وقام بانتقاد المدرسة البنيوية ومنهجها الشكلي في التحليل اللغوي، كما قوضت انتقاداته الأساس السيكولوجي السلوكي لنظريات تعلم اللغة. ونظر إلى مسألة اكتساب اللغة نظرة عقلية ترتكز على الخاصيات الذهنية للفرد المتعلم أكثر مما ترتكز على المحيط والتجربة والمثير والاستجابة، وأكد على الخاصية الإبداعية للغة.

بنى "تشومسكي" نظريته التوليدية التحويلية على مجموعة من المفاهيم والتصورات النظرية، أهمها: اعتباره اللسانيات علما معرفيا يدخل في سياق الدراسة النفسية والبيولوجية، واتخاذه من الوسائل التقنية والرمزية دعامة أساسية لتأسيس اللسانيات تأسيسا رياضيا يقطع الصلة مع اللسانيات التقليدية، واهتمامه بدراسة اللغة في علاقتها بالعقل بمعنى أن اللغة تعكس القدرات العقلية للإنسان، وتأكيده على أن اللغة ظاهرة فطرية أكثر مما هي مكتسبة حيث إنها نظام معقد من الرموز والمعاني التي ينتجها الفرد بطريقة فطرية وبمعزل عن أية مراقبة، وأن اكتساب اللغة عملية فطرية ترتبط بمبادئ النحو الكلي المشترك بين جميع البشر والذي هو قاعدة جميع اللغات البشرية، والبشر وحدهم المزودون بهذا النحو، لذلك فهم وحدهم القادرون على تعلم اللغة.

ويمكن التمييز في مسيرة هذه النظرية بين مراحل متعددة، نحدد أهمها كما يلي:[1]

1-1 المرحلة الأولى (نموذج البنى التركيبية):

بدأت هذه المرحلة مع صدور كتاب (Syntactic structures) "البنى التركيبية" (1957)، واستمرت حتى منتصف ستينيات القرن الماضي، وكان هدف "تشومسكي" الأساسي من هذا الكتاب هو بناء لسانيات

---

[1] - كثيرة هي المراجع التي تناولت الأبعاد العلمية للنظرية التوليدية التحويلية، وقد استفدنا أساسا في هذه الدراسة من كتاب : **اللغة والمنطق، بحث في المفارقات**، للدكتور حسان الباهي، الطبعة الأولى، 2000، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ص ص : 55-67.

علمية تعمل على استبعاد كل ما يرتبط بالتصورات السلوكية والبنيوية على الخصوص، وقد تبين له أن تحقيق ذلك يتطلب توظيف المبادئ العقلانية لتفسير الظواهر اللغوية المعرفية المسؤولة عن القدرة اللغوية عند الإنسان. وعلى هذا الأساس حدد مهمة اللسانيات في تحديد نسق القواعد والمبادئ العامة التي تجعل التجارب اللغوية الفعلية ممكنة. أي القدرة اللغوية التي تسمح لكل طفل من أن يتمكن من اللغة.

ويتميز هذا النموذج بتبنيه مكونات، هي:

1- قواعد إعادة الكتابة.

2- المكون الدلالي.

3- المكون الصرفي والصوتي.[1]

ولقد حدد " تشومسكي" في هذا النموذج مهمة النحو في الوصف البنيوي للجمل، وفي تمييز الجمل النحوية عن الجمل غير النحوية ليصبح بذلك بمثابة آلة توليدية.

يشير "حسان الباهي" إلى أن"تشومسكي" ركز في هذا النموذج أيضا على المجال التركيبي بدعوى أن التركيب مستقل عن المعنى وأن الدلالة لا تشكل جزءا من الوصف اللساني. لقد خصص للظواهر التركيبية مكانة خاصة تميزها عن المكون الدلالي والمكون الصرفي – الصوتي.

1-2- المرحلة الثانية (نظرية المعيار):

تابع "تشومسكي" في هذه المرحلة أبحاثه في ظل التوجه الذي رسم أصوله في نموذج (1957) ساعيا إلى إدخال تعديلات تراعي مقتضيات البحث اللساني، حيث عمد إلى الإجابة عن العديد من الأسئلة المطروحة ومنها على سبيل المثال: مسألة اعتبار الدلالة من مكونات النحو، والإقرار بتوليدية التركيب وتأويلية الدلالة، وارتباط هذه الأخيرة بالبنية العميقة (Deep structure) وكذا استقلال الصورة عن المعنى. وقد عدت هذه التصورات من بين القضايا الأساسية التي دارت حولها مناقشات متعددة وتوجهات مختلفة داخل النظرية التوليدية التحويلية. ولاستحضار تصورات "تشومسكي" في هذه المرحلة يقدم "حسان الباهي" أهم العناصر التي تضمنها نموذج (1965)، كما يلي:

1-2-1- الكفاية (Competence) والإنجاز (Performance):

تتمثل الغاية الأساسية لهذا التمييز في نقض الأفكار البنيوية التي ترتكز على الاستقراء باعتباره منهجا في استخراج قواعد اللغة، وعلى هذا الأساس ميز "تشومسكي" بين ما نسميه "الكفاية اللغوية" أو "القدرة اللغوية" التي تتمثل في المعرفة الضمنية للغة. و"الإنجاز" أو "الأداء اللغوي" الذي يتعلق باستعمال الفرد لهذه المعرفة.

إن المعرفة الضمنية للغة أو المعرفة اللسانية الفطرية تساعد الطفل على اكتساب لغة ما، إذ تشتمل على الكليات اللسانية التي نكتشفها على المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي، وتنقسم هذه الكليات إلى:

الكليات الجوهرية: التي تعتبر بمثابة مقولات نحوية مجردة.

الكليات الصورية: التي تقر باحتواء كل الأنحاء على قواعد ذات خصائص صورية موحدة[2].

ينطلق الطفل من هذه الكليات ليصوغ عددا غير محدود من فرضيات تهم الكيفيات التي تركب وتنطق بها الجمل ليحتفظ بعد ذلك بالفرضيات الموافقة للوقائع اللسانية فقط. حينئذ نقول: إنه اكتسب اللغة. وهنا يتضح المظهر الإبداعي في اللغة (Language Creative) كما افترضه "تشومسكي".

21-2- البنية السطحية (Surface structure) والبنية العميقة (Deep structure):

بينت العديد من الأبحاث أنه بالإمكان إعطاء بنية عميقة لجملتين تختلفان على مستوى البنية السطحية، في الوقت الذي يمكن أن تتوفر فيه جملتان ذات بنيتين عميقتين على بنية سطحية مشابهة، وهو ما يتناسب مع وجود مستويين للتمثيل: مستوى سطحي ومستوى عميق، وبينهما مجموعة من القواعد تمكننا من الانتقال من البنية العميقة إلى البنية السطحية. يدل هذا على صعوبة الاكتفاء بالقواعد التركيبية في توليد الجمل لأن الأمر يستوجب التمييز بين البنية العميقة التي تقوم هذه القواعد بصياغتها، وبين البنية السطحية التي نشتقها من البنية العميقة باعتماد القواعد التحويلية. وبذلك يبدو النحو على شاكلة

[1] - حسان الباهي.اللغة والمنطق، بحث في المفارقات. المرجع السابق، ص : 65.

[2] - حسان الباهي. المرجع السابق، ص: 58.

مجموعة من القواعد التي تولد الجمل النحوية للغة ما، والتي تتكون من:

صنف من القواعد التركيبية التي تصوغ البنية العميقة للجمل.

صنف من القواعد التحويلية التي نستند إليها لاشتقاق البنية السطحية من البنية العميقة.1

1-2- 3- المكونات الأساسية للنحو:

يعد "تشومسكي" النحو نسقا من القواعد القابلة لتوليد عدد غير محدود من البنيات، ويتشكل من ثلاثة مكونات أساسية هي:

المكون الصوتي.

المكون التركيبي.

المكون الدلالي.2

الملاحظ – حسب ما استنتجه حسان الباهي - أن "تشومسكي" حاول في هذه المرحلة ومن خلال "نموذج السمات" أو "نظرية المعيار" إعادة النظر في مكونات النحو، حيث أضاف إلى المستوى التركيبي مكونين تأويليين هما: "المكون الصوتي" و"المكون الدلالي"، وبذلك أوجد علاقة بين "المكون الصوتي" و "المكون- الدلالي" واتخذ "التركيب" وسيلة لتحقيق هذه العلاقة.

لم تقف النظرية التوليدية التحويلية عند هذه المرحلة بل تعدتها إلى مراحل ونظريات أخرى، مثل "نظرية المعيار الموسعة" و "نظرية الربط العاملي" و"الدلاليات التوليدية"...

ولم تتوقف الأبحاث داخل النظرية التوليدية التحويلية إلى يومنا هذا. حيث حظيت هذه النظرية باهتمام الباحثين والمتخصصين، مما أسهم في تطوير وإغناء نماذجها النظرية القديمة واقتراح نماذج أخرى جديدة.

2- النظرية التوليدية التحويلية واكتساب اللغة وتعلمها:

نظر "تشومسكي" إلى مسألة "اكتساب اللغة" نظرة عقلية ترتكز على الخصائص الذهنية الفطرية لدى الفرد المتعلم أكثر مما ترتكز على المحيط الذي هو منطلق الاتجاه السلوكي.

لقد قوضت انتقادات "تشومسكي" الأساس السيكولوجي السلوكي لنظريات تعلم اللغة، وقد انطلق من سؤال جوهري حول كيفية اكتساب الطفل للغة معقدة جدا في زمن يسير جدا.

يعتقد "تشومسكي" جوابا عن هذا السؤال أن اكتساب اللغة عملية فطرية مرتبطة بمبادئ النحو الكلي المشتركة بين البشر وبفضلها يتم اكتساب أي لغة كانت، ولا يكفي النحو الكلي وحده لتعلم لغة طبيعية ما بل هناك تحفيزات يفرضها المحيط اللساني الذي ينشأ فيه الطفل ويكتسب فيه لغته. ورغم أن اللغات الطبيعية تحترم مبادئ النحو الكلية، فهناك تنوع بين هذه اللغات، فمثلا نحو اللغة العربية يختلف عن نحو اللغة الإنجليزية، وهذا لا يستلزم أن الطفل إذا كان يعرف نحو العربية فإنه يعرف نحو الإنجليزية.

ولتوضيح هذا الكلام ننظر في رتبة كل من اللغة الإنجليزية: فا ، ف ، مف . واللغة العربية: ف، فا، مف . تتشابه هاتين اللغتين في أنهما فعلا تمتلكان فعلا وفاعلا ومفعولا ولكنهما تختلفان في رتبة هذه العناصر داخل الجملة، وهكذا فإن الرتبة: ف ، فا ، مف التي افترضنا أنها رتبة الجملة في اللغة العربية هي جزء من النحو الخاص بهذه اللغة وليست رتبة مطلقة. ولكن السؤال المطروح هو: كيف يكتسب الطفل العربي هذه الرتبة؟ ومثله الطفل الإنجليزي؟...

"إن الطفل حين يكتسب لغة ما فإنه يتمكن من معرفة رتبة الكلمات فيها، تسمى هذه المعرفة وسيطا، واختلاف الرتب بين اللغات هو نتيجة هذا التنوع الوسيط، وهذا يعني أن الطفل يحتاج إلى أن يمر من تجربة لغوية خاصة ليبدأ بناء النحو الداخلي للغة التي يتعلمها، وبتعبير آخر نقول: إن النحو الكلي يقدم مفاهيم الفعل والفاعل والمفعول وكذلك وسيط الرتبة، ويقوم الطفل –في محيط لغته- بتثبيت الوسائط الفطرية التي توجد في النحو الكلي، وعلى الطفل أن يثبت اختيارات (وسائط) اللغة التي يتعلمها، كما عليه أن يتعلم معجم هذه اللغة، وبعد ذلك وانطلاقا من سن السادسة على الطفل أن يبدأ في اكتساب كل ما يتعلق بلغته من تراكيب خاصة ومعلومات ثقافية واجتماعية مرتبطة بهذه اللغة".3

---

[1]- نفسه، ص: 58.

[2]- ، حسان الباهي، مرجع سابق، ص: 59.

[3]- عبد اللطيف شوطا وعبد القادر كنكاي. اللغة والبنيات الذهنية . مجلة مقدمات: المجلة المغاربية للكتاب، العدد 20، السنة، 2000، الدار البيضاء، ص ص: 14-17.

في الواقع يكتسب الطفل لغته في حين لا أحد يعرف كيف يعلمه اللغة فالأم بالذات ليست ملزمة بأن تتخصص في مجال تعليم الطفل اللغة. يقول "ميشال زكريا" في هذا الصدد:" في نحو السنة الأولى من عمره ينطق الطفل السوي ببعض الكلمات المنفردة، وفي عمر السنة والنصف أو السنتين يركب الطفل جملا مؤلفة من كلمتين متتابعتين أو من ثلاث كلمات، وفي السنة الرابعة من عمره يكون قد اكتسب تقريبا بنيات لغته بمجملها، وفي غضون ثلاث سنوات تقريبا يكتسب لغة محيطه بسرعة مدهشة، فالصورة التي ابتدأنا نكونها من عملية اكتساب اللغة هي صورة طفل يكتسب لغته بوسائله الخاصة انطلاقا من قدراته الذاتية".1

يعتقد "تشومسكي" أن السرعة التي يكتسب بها الطفل لغة جد معقدة مردها إلى أن الإنسان مزود بجهاز بيولوجي فطري يسميه "جهاز اكتساب اللغة" (The Language Acquisition Device) (L.A.D)، ويعد هذا الجهاز المسؤول بالدرجة الأولى عن عملية الاكتساب اللغوي (تشومسكي 1957. 1965. 1975. 1981)[2]، "ويرى تشومسكي أن "جهاز اكتساب اللغة" يرتبط بخاصيتين: تتعلق الأولى بكون الخصوصيات البنيوية للنحو خصوصيات فطرية، وتتعلق الثانية بكون اكتساب اللغة الأولى أمرا يساهم في تفعيل مكونات النحو الكلي لدى الإنسان".3

ويخلص "تشومسكي" إلى أن البنيات الفطرية للغة الطبيعية تتضمنها جميع اللغات وذلك بطريقة عامة ومشتركة، وهذه البنيات هي التي تكون ما يسميه "تشومسكي" بالنحو الكلي (تشومسكي 1965.1966 1981.1986)، بينما تشكل خصائص كل لغة على حدة فوارق يتميز بها الناطق بلغة عن الناطق بلغة أخرى.

واعتمادا على هذا المنطق الفطري يربط "تشومسكي" وكثير من الباحثين المتأثرين بمبادئ النظرية التوليدية التحويلية اكتساب اللغة الثانية بعملية اكتساب اللغة الأولى، كما يدافعون بشدة عن العلاقة القوية بين الاكتساب اللغوي والمعرفة الفطرية بالمبادئ الكلية. وهكذا فإن اكتساب المتعلم اللغة الثانية - حسب هؤلاء - ينطلق من نوعين من المعارف: معرفة لغوية ترتبط بنحو لغته الأم، ومعرفة فطرية ترتبط بالنحو الكلي.

ولقد حدد "روض إليس" (Ellis ,R, 1985) بناء على أهم النتائج في مجال الدراسات التوليدية - وتحت عنوان فرعي: "فرضية النحو الكلي واكتساب اللغة الثانية"- المبادئ التي توجه اكتساب اللغة الثانية في المبادئ الرئيسية التالية:

- المبادئ الكلية أي العوامل المتعلقة بالمبادئ الكلية التي تنتظم اللغات الطبيعية جميعها.
- المبادئ الخاصة بلغة المتعلم الأم.
- المبادئ الخاصة باللغة الثانية أي اللغة الهدف التي نريد أن نتعلمها.4

وبناء عليه فإن للنحو الكلي من وجهة نظر الباحثين في اللسانيات التوليدية التحويلية دورا أساسيا في عملية اكتساب أو تعلم اللغة الهدف، فهو يعالج الأوصاف المنطقية للاكتساب اللغوي ويفسر آثار التطور في عمليات الاكتساب، كما يكشف عن دور اللغة الأولى في تعلم أو اكتساب اللغة الثانية من خلال ارتكازه على مبادئ عامة كلية وفطرية تطبق على جميع اللغات.

تكشف فرضية النحو الكلي إذا عن دور اللغة الأولى في تعلم أو اكتساب اللغة الثانية من خلال ارتكازها على مبادئ عامة؛ كلية وفطرية تطبق على جميع اللغات، لكن الاستفادة من هذه النظرية في تعليم وتعلم اللغة الثانية مازال يطرح حسب كثير من الباحثين تساؤلات جوهرية تعد من صميم اهتمام اللسانيات التطبيقية، هذه التساؤلات صاغها " بوصواب ،2001" على الشكل التالي:5

"- ما دور اللغة الأولى في اكتساب وتعلم اللغة الثانية؟

- إلى أي مدى يسهم النحو الكلي في اكتساب وتعلم اللغة الثانية؟

1 - ميشال زكريا. **الألسنية التوليدية وقواعد اللغة العربية**. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1982، ص:48.

2 - Chomsky.N.Topics in the Theory of Generative Grammar. The Hague: Mouton.1966.

3 - إبراهيم بوصواب. **تعليم اللغة العربية وثقافتها للناطقين بالفرنسية والإنجليزية. مقاربة نظرية وميدانية في البحث اللساني التطبيقي، وديداكتيكا التعليم والتعلم**. أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، مرقونة، جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، 2001، ص :42.

4 - Ellis ,R. **Understanding second language acquisition.** Oxford : Oxford University Press ,1985, PP:191-194.

5 - إبراهيم بوصواب. مرجع سابق، ص ص: 45-46.

- هل للتمييز بين النحو الكلي والنحو الخاص علاقة بدور اللغة الأولى في اكتساب وتعلم اللغة الثانية؟

- ما الذي يمكن لمتعلم اللغة الثانية اقتباسه من مبادئه الكلية والفطرية؟"

لقد أدت هذه التساؤلات وغيرها إلى ظهور مجموعة من الفرضيات أسهمت في تطوير البحث المرتبط باللسانيات التطبيقية بصفة عامة، مثل: فرضية تأثير اللغة الأم في تعلم اللغة الثانية، وفرضية النحو الكلي وتعلم اللغة الثانية، وفرضية الاكتساب والتعلم، وفرضية النسق الطبيعي في اكتساب اللغة الثانية...

وبناء عليه يمكن القول بأن عملية تعلم اللغة الثانية من منظور اللسانيات التوليدية يعد إجراء يسهم المتعلم بحيوية في إنجازه تسانده في ذلك المعارف التي اكتسبها من النحو الكلي، فتشابه اللغتين الأولى والثانية في بنياتهما مثلا يعد عاملا يساعد متعلم اللغة الثانية على التقدم السريع في إطار النحو الكلي، وبذلك تسهل اللغة الأولى عملية تعلم اللغة الثانية.

أخيرا رغم أن "تشومسكي" أقر في بداية مساره العلمي بأن اللسانيات لا يمكنها أن تقدم الشيء الكثير بالنسبة لتعليم اللغات، وأن تعلم اللغة الثانية أو الأجنبية يختلف عن اكتساب اللغة الأم، معتقدا أن تعلم اللغة الثانية عملية معقدة تتداخل فيها القضايا اللغوية مع القضايا التعليمية. فقد تم تجاوز هذا الرأي من قبل مجموعة من الباحثين الذين تبنوا الافتراضات المتمثلة في أن تعلم اللغة الثانية هو محاكاة لاكتساب اللغة الأم (النسق الطبيعي في الاكتساب: Krashen.S.&.Terrell.T,1983)[1]، وأن اللغة الأولى لها تأثير على تعلم اللغات الثانية وتعلمها، وذلك رغم الإقرار بوجود اختلاف بين اكتساب اللغة الأم واكتساب اللغة الثانية أو الأجنبية. واستدلوا على ذلك بنتائج بعض الدراسات، منها مثلا: "نتائج الدراسات المورفيمية (Morphome Studies) التي أثبتت أن متعلمي اللغات الأجنبية على اختلاف لغاتهم الأصلية يسيرون وفق منهج منتظم ومتشابه في اكتساب قواعد اللغة الهدف، واستخلصوا منها أن التدريس قد يزيد في كمية المعرفة اللغوية لكنه لا يغير في كيفيتها أي أنه لا يغير في مسار التدرج الطبيعي لاكتساب اللغة".2

إن الاستفادة من نتائج الدراسات التوليدية وتطبيقها في مجال تعليم اللغة الثانية أو الأجنبية خصوصا في السنوات الأخيرة من القرن الماضي، نتج عنه ظهور نظرية من أهم النظريات في اكتساب اللغة الثانية عرفت بالنظرية الفطرية في اكتساب اللغة الثانية (Innate theory in Second language Acquisition)، أثرت مبادئها ومفاهيمها تأثيرا قويا على طرق تدريس اللغات الأجنبية، حيث أصبح ينظر إلى التعلم باعتباره إجراء حيويا بالنسبة للمتعلم مرتبطا بتكوينه العقلي والمعرفي ومكملا لمعرفته الضمنية بالبنيات اللغوية المراد تعلمها، كما أصبح ينظر إلى المتعلم باعتباره مسهما فعالا وحيويا في عملية تعلم اللغة الهدف وفي بناء كفايته اللغوية الشبيهة بكفاية الناطق الأصلي باللغة.

كذلك وبفضل نتائج الدراسات التوليدية أصبحت اللغة الأم تلعب دورا أساسيا في عملية اكتساب أو تعلم اللغة الثانية، وأصبحت تسهم في بناء الاستراتيجيات التعلمية، حيث إن لجوء المتعلم إلى لغته الأم أثناء استقباله اللغة الهدف أواستعماله لها، يعد نوعا من أنواع الأساليب أو استراتيجيات التعلم الناجحة التي تعتمد على العمليات المعرفية في تعلم اللغة الثانية.

خلاصة:

نستخلص مما سبق أن اللسانيات التوليدية تعتبر عملية تعلم اللغة الثانية بشكل خاص نوعا من الإجراء الذي يسهم المتعلم بحيويته وفعاليته في إنجازه؛ فهما وإبداعا، تساعده في ذلك المعارف الفطرية المرتبطة بالنحو الكلي والمعارف اللغوية المرتبطة بنحو لغته الأم، هذه اللغة التي تعد بمثابة استراتيجية تعلمية تساعده على تمثل واستيعاب نظام اللغة الهدف. وعلى هذا الأساس فإن نظرية اكتساب اللغة بما تتضمنه من عوامل فطرية ومبادئ كلية هي أساس نظرية تعلم اللغات، فإذا كان اكتساب اللغة الأم هو عبارة عن فعل فطري طبيعي لاشعوري، فإن تعلم اللغات الثانية أو

[1]-Krashen ,S,& Tracy,D ,Terrell ,The Natural Approach,Language Acquisition in the classroom ,Alemany Press ,Regents/Prentice Hall, Englewood Cliffs,New Jersy,1983.

[2]- عبد العزيز بن ابراهيم العصيلي. أساسيات تعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى. سلسلة بحوث اللغة العربية وآدابها، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1423 هـ/ 2002 م، ص: 65.

الأجنبية هو بمثابة فعل صناعي شعوري يحاكي الفعل الطبيعي الذي هو الاكتساب.

المراجع:

– **المراجع العربية:**

– الباهي حسان. **اللغة والمنطق، بحث في المفارقات**، دار الأمان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الرباط، 2000.

– بوصواب إبراهيم. **تعليم اللغة العربية وثقافتها للناطقين بالفرنسية والإنجليزية. مقاربة نظرية وميدانية في البحث اللساني التطبيقي، وديداكتيكا التعليم والتعلم**. أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، مرقونة، جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، 2001.

– زكريا ميشال. **الألسنية التوليدية وقواعد اللغة العربية**. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1982.

- شوطا عبد اللطيف وكنكاي عبد القادر . اللغة والبنيات الذهنية . مجلة مقدمات: **المجلة المغاربية للكتاب**، العدد 20، السنة، 2000، الدار البيضاء، ص ص: 14-17.

- العصيلي عبد العزيز بن ابراهيم. **أساسيات تعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى**. سلسلة بحوث اللغة العربية وآدابها، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1423 هـ/ 2002 م.

- **المراجع الأجنبية:**

- Chomsky.N.**Topics in the Theory of Generative Grammar**. The Hague: Mouton.1966.

- Ellis ,R. **Understanding second language acquisition.** Oxford: Oxford University Press ,1985.

-Krashen ,S,& Tracy,D ,Terrell ,**The Natural Approach,Language Acquisition in the classroom** ,Alemany Press ,Regents/Prentice Hall, Englewood Cliffs,New Jersy,1983.

أسطورة شهريار وشهرزاد في الخطاب الشعري العربي المعاصر ثقافيا وسياسيا واجتماعيا

نماذج شعرية مختارة

د.محمد عبد الرحمن يونس

رئيس قسم الأدب العربي

كلية اللغة العربية. جامعة ابن رشد. هولندا

مدخل:

توظيف الأسطورة في الخطاب الشعري العربي المعاصر جزء أساسي من مثاقفة حضارية متنامية في امتدادها بين الماضي والحاضر، وبين الحاضر والثقافات الأجنبية بمختلف تياراتها، وقد أدّت هذه المثاقفة بدورها إلى صياغة أشكال شعرية جديدة، تتباين تبايناً واضحاً مع النموذج الشعري التقليدي وإحداث فجوات في الأنماط الخليلية، وبالتالي تغيير جذري أو جزئي في شكل القصيدة أو مضمونها، فالمضمون الجديد يخضع للتحول التاريخي و الحضاري الذي يعمل عمله في الواقع، بالإضافة إلى تأثير الفلسفات والأدبيات الأجنبية، و الشعرية على الذهنية العربية، ولا يعني أن يكون هذا التحول الجديد منقطعاً أو متبايناً مع القيم الحضارية والتراثية الفكرية للإنسان العربي المعاصر، وتوظيف الأسطورة نزعة تتضافر قيم نفسية وروحية وجمالية في تأجيجها والدفع بها صوب الماضي الذي كان مضيئاً ومشعّاً في بعض قسماته، ومظلماً وكابوساً في قسمات أخرى. وعندما يكون الواقع المعاصر مظلماً وقاسياً، فإنه يحيل إلى حقل تاريخي مظلم، ومهمة الأسطورة حين تُوظف في القصيدة أن تشير وتدلّ على ما هو مظلم في الحاضر انطلاقاً من بنية الماضي نفسه.

إنّ ذاكرة التاريخ لهي حاضرة في الوعي الجمعي للجماعات البشرية في حاضرها و مستقبلها، و«الإنسان المتحضر يحتفظ دون وعي منه بمعارف مما قبل التاريخ أدرجها بصورة غير مباشرة في الأسطورة. فإن صحّ ذلك، فإنّ هذا التخمين يفسّر الرغبة الغامضة بعض الشيء في الاستماع إلى القصص الأسطورية على الرغم من أنّ ما فيها من عناصر خارقة لم يعد لها أية سيطرة تعبدية » كما يرى كارل يونج(1).

و البطل الأسطوري باعتباره بنية معرفية من التاريخ فإنه في القصيدة المعاصرة شاهد إدانة لكل العثرات والسوءات من مآسٍ وفجائع مرت بها الأمة، ولا تزال تمرّ، وهو معرّ وفاضح لبنية خطاب السلطة التاريخية والمعاصرة وبطشها وتجاوزاتها، هذا الخطاب **«الذي يولّد الخطأ عند كل من يتلقاه وبالتالي الشعور بالإثم (...)، ينتظر منا البعض نحن المثقفين أن نقوم، في كل مناسبة، ضد السلطة بصيغة المفرد. بيد أنّ معركتنا تدور خارج هذا الميدان، إنها تقوم ضد السلطة في أشكالها المتعددة. و ليست هذه بالمعركة اليسيرة: ذلك أنه إن كانت السلطة متعددة في الفضاء الاجتماعي، فهي في المقابل، ممتدة في الزمان التاريخي. وعندما نبعدها و ندفعها هنا، سرعان ما تظهر هنالك، وهي لا تزول البتّة. قم ضدها بثورة بغية القضاء عليها، وسرعان ما تنبعث وتنبت في حالة جديدة. ومردّ هذه المضايقة والشدة والظهور في كل مكان هو أنّ السلطة جرثومة عالقة بجهاز يخترق المجتمع ويرتبط بتاريخ البشرية في مجموعه، وليس بالتاريخ السياسي وحده»(2). على حدّ تعبير رولان بارت .**

إنّ تاريخ السلطة السياسي والاجتماعي في توجهاته ورؤاه هو تاريخ القمع و الممارسات اللا إنسانية واللا أخلاقية على أفراد الجنس الإنساني، وضماناً لاستمرار السلطة وامتيازاتها الاجتماعية والطبقية داخل القطاعات البشرية التي تحكمها، فإنها تعتقد أنّ القمع

والسطوة الاستبدادية هما من أهم الوسائل التي تكفل لها استمراريتها، وهي تلجأ إلى خلق وضعية اجتماعية وأخلاقية، وإنسانية مشوّهة. سواء على مستوى العلاقات الإنسانية و التواصلية أم الأنظمة الفكرية التي تحكم طبيعة هذه العلاقات وتوجهاتها، وقانون السلطة في حقيقته هو قانون قمعي واستبدادي. فإذا كانت عصور الرقّ والعبودية قد انتهت على المستوى الظاهري المعروف منذ زمنٍ بعيد، فإنّ الإنسان المعاصر لا يزال يرزح تحت وطأة أصناف عديدة من العبوديات الجديدة، إذ يُجبر الناس جميعاً على أن يصبحوا أبناء للسلطة، و من حقها عليهم أن يدينوا لها بالأبوة والولاء والطاعة، وبالتالي تصبح جميع ممتلكات الجنس الإنساني من اقتصاد وفكرٍ وثقافة وفن هي ملك للسلطة المتوّجة إما بفعل إلهي، كما يدّعي بعض الحكّام لشعوبهم بأن أنسابهم تنتمي إلى نسب الأئمة والرُسل، وإمّا بحق السلطة المُكتسب باعتبارها لنفسها حامية لهؤلاء الناس من الأخطار الداخلية والخارجية، وبالتالي ادعاؤها تأمين الأمان والسعادة والطمأنينة لهم. و« لأنهم يزعمون الاعتناء بسعادة المجتمعات، ينتحل الحكام حقوق المرور عن طريق حسابات منفعة، دون اعتبار للخسارات و شقاء البشر الذي تسببه قراراتهم أو تسمح به إهمالاتهم »(3)، وفق رؤية ميشيل فوكو. و أمام الحالة هذه يُستلَب الكائن الإنساني سياسياً وثقافياً واقتصادياً وتسير كل العلاقات الاجتماعية وفق رؤية السلطة و تفكيرها.((إذ يُعْزَلُ الفرد ويزداد رفض العالم له))(4). كما يرى ارنست فيشر.

إن عصر شهريار الذي ذكرته ليالي ألف ليلة وليلة، يحيل إلى ممارسات سلطوية، لم تنته بعد، إنها مستمرة في الواقع المعاصر، فكم من شهرزاد مقموعة تُبتزُ يومياً ؟. وكم من الغلمان والعبيد والوصيفات والإماء والسراري يرزحون تحت وطأة القهر ؟ صحيح أنّ أسماءهم قد تغيرت بفعل التحولات الحديثة المعاصرة، لكن أدوارهم ومواقفهم وأفعالهم هي نفس مواقف العبيد والإماء بتحويرات جدّ طفيفة، وبالرغم من التحولات المهمة في تاريخ القرن المعاصر، فإنّ جذور شهريار بأبعاده الذكورية، والسلطوية والسادية لا تزال تتوغل في فضاءات الحياة العربية المعاصرة.

إنّ فعل السلطة فعل شمولي ومتنام، ومتوالد، إنها ــ أي السلطة ــ « متعددة مثل الشياطين. متغيرة كالحرباء. إنها يمكن أن تعرف نفسها بكونها ذات أسماء عديدة، وتوجد في كل الأمكنة والخطابات من الأسرة إلى الدولة، من التابو إلى الليبيدو، من العلم إلى الإيديولوجيا، من المستشفى إلى السجن، من العقل إلى الجنون، من المدرسة إلى الكنيسة.»(5)، على حدّ تعبير عمر أوكان. وحضور شهريار المستمر في أمكنة السلطة وبنيتها المعرفية، يعني حتمية الذل والعبودية للنموذج الأضعف، من شهرزاد، حتى أبسط رجل وامرأة، وشهرزاد باعتبارها طرفاً مُستلباً، فإنها مجبرة لاستحضارِ ليالٍ جديدة، وتشكيلها تشكيلاً سحرياً بفعل القصّ إرضاء لسطوة شهريار ورجولته.

إنّ شهرزاد الأسطورة والتي تمثّل معاناة جنسها من حرائر ووصيفات وجَوار تقف مسلوبة الإرادة أمام استغلال شهريار لجسدها وروحها ولياليها. وبالرغم من بعض الدراسات التي تؤكد أنّ شهرزاد تمثل وعياً متفوقاً على بناتِ عصرها، من خلال قدرتها السحرية على تقديم العلاج الشافي لشهريار، عن طريق تناغم القصّ وسحريته، وانقطاعه، وسحر حبكاته إلاّ أنها تظل مجبرةً لأن تحكي، لا حباً في الحكي، بل هروباً من سيف السيّاف.

أذكر أني قرأت مقالاً قبل عدة سنوات، ومفاده: أنّه في لحظة احتضار الجنرال الأسباني « فرانكو »، تجمعت الجماهير الأسبانية في باحة قصره، فسأل الجنرال أحد معاونيه:

لماذا يحتشد الشعب هنا ؟.

فأجاب المعاون: جاء لتوديعك يا سيدي ؟.

فاستغرب الجنرال قائلاً: وإلى أين يسافر الشعب؟.

و بمثل هذا التصور والرؤية تفهم الشهريارية الحديثة، أو السلطة المعاصرة حركية الزمن والتاريخ. إنّ واجب الزمان والتاريخ ومهمتهما يتجسدان في كونهما أمينين لاستمرارية بقاء السلطة. إنّها المطلق الأبدي الحاضر المتواصل، وباقي الوجود الإنساني بأحلامه وطموحه وحركيته، ما هو إلاّ ظلّ زائف أو حالة عرضية طارئة على خارطة الزمان.

و من أهم رموز خطابات السلطة التي ارتبطت بتاريخ البشرية وأساطيرها شخصيتا شهريار وشهرزاد، إذ أثرت هاتان الشخصيتان في الفكر والفن والأجناس الأدبية كافة. إنهما تمثلان طرفي علاقة استلابية بين الحاكم والمحكوم، بين السيد والعبد، وبالتالي في بنية الحياة سياسياً واجتماعياً واقتصادياً في زمن الليالي. شهريار القامع بأدوات سلطته، و شهرزاد المقموعة بخوفها ورعبها وجسدها وكرامتها. تاريخياً وأسطورياً لهما ما يماثلهما في بنية الحياة العربية، « فزمان الليالي واحد لا يختلف كثيراً في المؤثرات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية التي تتحكم فيه، زمان الاستلاب وشعور الفرد بالعجز أمام كل ما يحيطه سواء أكان هذا الزمان أموياً أم عباسياً أم غير عربي، والمكان إذا اتسعَ وتشعبَ فإنّ ثمة بنيات وقسمات مشتركة تسمُ هذا الاتساع والتشعب حتى يبدو واحداً بخصوصيات متقاربة جداً»(6).

هذا الزمان لا يزال يفعل ببنيته الاستلابية في جسد الحياة العربية المعاصرة. إذ قلّما نجد سلطة معاصرة إلاّ وتتجسد في سلوكها ومواقفها الرؤية الشهريارية سطوة وبطشاً و نفوذاً، والشاعر العربي كان مرآة عصره، وكثير من الشعراء لا يزالون هذه المرآة بشفافيتها وقدرتها على التعرية، وعلى تجسيد الملامح الدقيقة لما يسم العصر، ويكشف تناقضاته، ولذا فإنّ الخطاب الشعري العربي المعاصر كان خطاب إدانة للسلطة السياسية و الاجتماعية، وقد استفاد من الدلالة العميقة لطبيعة العلاقة بين شهريار وشهرزاد، و بالتالي بين السلطة وجماهير المضطَهدين . بفتح الطاء .

و من الشعراء الذين وظّفوا أسطورة شهريار وشهرزاد في أعمالهم الشعرية: خليل حاوي من لبنان، وعبد العزيز المقالح من اليمن، وأمل دنقل وكمال عبد الرحمن من مصر، وعبد الوهاب البياتي من العراق، وسعاد الصباح من الكويت، وسوف عبيد من تونس وغيرهم كثيرون جدا.

وتأتي هذه الدراسة لتدرس بعض النماذج الشعرية المعاصرة لبعض هؤلاء الشعراء محاولة أن تظهر السمات الأسطورية فيها، وعلاقة بعضها بالتاريخ من جهة، وبالواقع المعاصر من جهة أخرى.

شهرزاد الأسطورة والواقع المعاصر عند عبد الوهاب البياتي

لعلّ عبد الوهاب البياتي من أكثر الشعراء العرب المعاصرين الذين استفادوا من الدلالات الرمزية العميقة لشخصية شهرزاد الأسطورية، فهو يركّز على استخدامها في أعماله الشعرية، وبخاصة في دواوينه: أباريق مهشّمة، والمجد للأطفال والزيتون، والموت في الحياة. وتوظيف البياتي للرموز التاريخية والشخصيات الأسطورية ينطلق من رؤية عميقة تؤمن بالإنسان هدفاً أسمى، وقضية أساسية، ولذا فالقصيدة عنده ذات توجه إنساني و إيديولوجي، يهدف إلى تعرية نظام المجتمع ونظام السلطة بعلاقاته المتردية، وإدانة الزيف الكامن في بنياته، إنّ للشعر عند البياتي وظيفة اجتماعية تحريضيّة، تسهم في تثوير الواقع و إعادة صياغته انطلاقاً من التزام الشاعر بحاضر مجتمعه والإيمان به. يقول البياتي(7): « فالشاعر الذي لا يعلن ولاءه للحاضر، ولا يحدد موقفه منه بصورة واضحة صريحة. ولا يأخذ مكانه بين صفوف كادحيه وجماهيره، لن يكون له شرف منح المستقبل مثل هذا الولاء.».

و يقول في قصيدة الجرادة الذهبية من ديوان الموت في الحياة:

« رأيتُ شهرزاد
جاريةً في مدنِ الرماد
تُباع في المزاد
رأيتَ بؤسَ الشرق
ونجمة الميلاد في دمشق
رأيت مجدّ فقراء الأرض في الفيتنام
وفي خيامِ اللاجئين سيد الآلام
منتظراً خيلَ صلاح الدين
وصيحة الفرسان في حطين »(8).

من خلال الرؤية الشعرية تظهر ثنائيات: الظلام والضياء، البؤس والفرح، الذل و المجد، هذه الثنائيات تسم فضاء النص الشعري، ومن خلالها يستحضر البياتي صفحات مضيئة من تاريخ العصور الذهبية التي مرت بها الأمة العربية « خيل صلاح الدين ـ الفرسان في

حطين ». وصفحات أخرى قاتمة، من بيع الإنسان في أسواق الرقيق العربية، وفقره وبؤسه.

إنّ شهرزاد الجارية في القصيدة تخرج من حقلها الأسطوري ودلالتها الرمزية في ليالي ألف ليلة وليلة لتصبح واقعاً أسود، إنه واقع العصر الحالي، واقع بيع الإنسان وانتهاك كرامته وحريته وإنسانيته، فشهرزاد في القصيدة، والتي تُباع في مدن الرماد تشير على مستوى البنية الرمزية إلى كل امرأة فاقدة كرامتها وكبرياءها، ولا ينحصر وجود هذه المرأة في مدينة بعينها، إنها في فضاءات المدن العربية جميعها، « مدن الرماد » مدن الشرق المحترقة، المدن التي احترقت فيها كل رؤى الفرح والثورة، فأصبحت أسواقاً للرقيق، و للمزادات، وحمّى البيع، على أن شهرزاد لا تعني تحديداً المرأة العربية فقط، إنها الكل الإنساني المحترق في مدن الشرق، الذي انطفأت فيه جميع جمرات الثورة وطموحاتها، و صارت رماداً، وهي فضاءات الشرق بكامله، باعتبار أنّ المرأة كثيراً ما ترمز في الأدب و الفن، إلى الأرض والوطن والأمة، والولادة والثورة، وأمام فضاءات الشرق السوداء، و بؤسها، يستشرفُ البياتي سطوع نجمة مشّعة في سماء هذا الشرق. واستخدام الشخصية الأسطورية شهرزاد في القصيدة، ركّز على حسّ الإنسان المعاصر بالفاجع والمأساة، و امتهان إنسانيته، وبيعه في المزاد، وتشرده في الخيم، وشقائه في مجتمعه ومدنه السوداء الرمادية. وهنا تكمن « مهمة الفنان (في) أن يلتقط اللحظات الأهم والأعمق في هذا التيار الواسع والمستمر من الشقاء »، فالقمع والسجن والهزيمة حالات يعيشها كل مواطن لأنها تغلغلت في دمه(9). كما يرى عبد الرحمن منيف.

و إذا كانت مهمة الشاعر ـــ كما يرى البياتي ـــ الكشف عن جوهر الإنسان، والانتماء بشرف إلى كادحي العالم، فطبيعي أن يؤمن بميلاد نجمةِ نورٍ، تسطع لتنير ليل هذا الإنسان، وطبيعي أن تنتصر ثورة الإنسان في فيتنام، ويبني الفقراء مجد انتصارهم، وأن تنطلق خيول صلاح الدين المعاصرة، بأصوات فرسانها لتزرع الفرح في خواء الصحراء، و لتردّ المعتدي المعاصر وتدحره.

إنّ استخدام البياتي لأسطورة شهرزاد يشير إلى واقع معاصر يتقاطع في كثير من حالاته، مع عصور الاستبداد والظلم، عصور الرقيق في مدن ألف ليلة وليلة، فالأسطورة ظاهرة معرفية جسّدت تجربة الإنسان وعلاقته بما حوله منذ العصور القديمة، وهي لا تزال قادرة على تجسيد تجربة الإنسان المعاصر، وعلاقة هذه التجربة بماضيه التاريخي والثقافي. إنّ «الأساطير بأشخاصها وحركتها تجسّد نواحي نفسية، عميقة الجذور في الإنسان وعظيمة الخطر في حياته. لقد غدت الأساطير مع الزمن رموزاً لتجربة الإنسان الأولى للحياة، هذه التجربة الطويلة التي رسبت إلى أعماق اللاوعي الجماعي عند كل واحدٍ منا.»(10). على حدّ تعبير جبرا إبراهيم جبرا.

و يقول الشاعر البياتي في قصيدة بعنوان « العراق الأعمى »، من ديوان الكتابة على الطين:

« لم تقل مولاي، شيئاً، شهرزاد
فهي في تابوتها نائمة تبكي،
ولكني المغني والرماد.
ودم القلب وثلج الظلمات
لم يزل يسقط فوق المدن الكبرى، فيخفي
وجهها تحت القناع
ها أنا أشنق نفسي مثل عصفور بخيط من شُعاع
تحت مصباح عمود النور في الليل، لكي تُبعَثَ
بعدي شهرزاد »(11).

في حركة شهرزاد العميقة مع مسار حكاياتها وأبطالها، وجواري العصور اللواتي تسرد عنهن، تظلّ أمّاً مقموعة، تهدهد رجلاً شرساً، لا تعرف لحظة انقضاضه، إنها فريسة تهدهد ذئباً بألف حيلة، لتكبح وحشيته، وعندما تتعقد الحكاية، ويصل الحدث إلى ذروة تشويقه، يضطر شهريار لأن يلغي فعل القتل، أملاً في أن تفكّ شهرزاد حبكة الحكاية، وعندما تفكّ عقدة الحكاية يدخل شهريار على المستوى النفسي في عالم سحري غرائبي منعش، و يخرج من فضاء حيوانيته مؤقتاً، إنها تؤجل فعل قتلها، وإذا ما انتهت الحكاية، فإن شبح القتل يلوح من جديد، وكأنّ الحكايات السابقة التي سهرت الليالي وهي تسردها، لم تفعل شيئاً، ولم تهذّب سلوك شهريار.

و من هذه الرؤية يوظّف البياتي أسطورة شهرزاد في هذه القصيدة. فبعد أن تنتهي الحكاية تعيش شهرزاد حالة موت، وإذا ما انتهى فعل الحكي والقصّ، فإنّ تابوتاً ينتظرها، و هي تموت على المستوى الروحي والنفسي كل ليلة. « لم تقل مولايّ، شيئاً، شهرزاد .. فهي في تابوتها تبكي »، وهنا تستمر السطوة الشهريارية، ويجد الفعل الإنساني نفسه، سواء أكان من شهرزاد أم من غيرها، عاجزاً عن خلق الحكايات، وبالتالي عاجزاً عن ردع شهريار، وإيقاف سلوكه الهمجي وشهوته للقتل. وفي الحالة المعاصرة لا تستطيع شهرزاد أن توقف بطش شهريار المعاصر، مهما حكت له، ويظلّ القلب ينزف دماً، وتظلّ فضاءات الأمكنة والمدن العربية الكبرى مسكونة بكابوس الدم، والظلام، والثلج الذي يشير رمزياً إلى موت الحياة وتجمدها، في حين أنّ لفظة « الظلمات » تدلّ على التخلف والاستعباد، والحرية المُغتالة، في فضاءات هذه المدن.

و ها هي شهرزاد العربية المعاصرة انتهت من حكاياتها، وكأنها لم تقل شيئاً، فاستسلمت لقدرها المحتوم، ودفنت نفسها في تابوتها انتظاراً لتعليمات السيّاف القاضية بدفنها. إنّ انتهاء الحكايات معناه الموت، واستمرار الحكايات يعني بقاء شهرزاد حيّة. لأنّ شهريار سيتكرم عليها بنعمة البقاء طالما هي تحكي. ويبقى منطق الحكاية هو منطق المصالحة مع القمع، هذا إذا عرفنا أنّ الليالي جميعها، تقوم على منطق الإرهاب والاضطهاد، والقمع الشهرياري لإنسانية شهرزاد. « احكي حكاية وإلا قتلتك »(12)، هذا الشرط هو سرّ تواصل شهرزاد مع زمانها، ورحلتها مع هذا التواصل رحلة كلها مخاطر، إنها على حافة جرف، ما إن تنتهي الحكاية حتى ترتعد من أن يرميها شهريار من أعلى هذا الجرف. فالبطر السلطوي الشهرياري سواء في الماضي أو الحاضر، لا يُحكم بضابط أخلاقي أو إنساني، أو ثقافي يكبح جماحه، إنه مستعدٌ في كل لحظة لإغراق المكان والزمان بسيل الدماء.

« احكي حكاية وإلا قتلتك »، هو موقف السيّاف من الضحية، ولا يوجد موقف معتدل أو وسط من قضية القتل. وموقف شهرزاد الفاقدة قدراتها موقف مهادنة وتصالح و ذل، واسترحام من واقع البطش لكي يبقيها حيّة، موقف الجسد الذي يجتّر لياليه مُستباحاً عاجزاً عن القيام بأي فعل بديل من شأنه التغيير والتثوير، وانطلاقاً من إيمان البياتي بقدرات الإنسان على التغيير وصنع المستقبل، فإنه يرى أنّ حالة العبودية والذل المعاصرة حالة مؤقتة، فالانبعاث الحضاري ضرورة حتمية، ولتأكيد فكرة هذا الانبعاث يوظف بشكل غير مباشر أسطورتي أورفيوس والعنقاء في نفس القصيدة: « فهي في تابوتها تبكي، ولكني المغني والرماد ». إذ تشير لفظة المغني إلى أورفيوس، وكلمة الرماد إلى الرماد الذي ينبعث منه طائر الفينيق أو العنقاء متجدداً بعد أن يحرق نفسه، وبالتالي إلى الفعل الإنساني القادر على المغامرة واقتحام المجهول، وتبديد ظلام العالم، وبعث هذا العالم وتجدده، هذا الفعل هو الكفيل بتحرير شهرزاد ـ الإنسان المُستلب ـ ومساعدتها على تخطّي حواجز الأسر، و كسر توابيتها المفروضة عليها قبل موتها. « فرغم كل القهر والاضطهاد والقسوة وحتى الموت الذي يمكن أن ينزله الجلاد في الضحية تبقى الضحية هي الأقوى، وهي القادرة أن تتحدى، والضحية لا تعني الفرد الذي انتهى، وإنما تعني الفرد الذي نشأ وظهر وسيواصل الطريق»(13)، وإذا كانت شهرزاد نائمة تبكي في تابوتها منتظرة مصيرها الأسود، فإنّ الوعي الشعري يستنهض « أورفيوس » الموسيقي الذي يشيع بقيثارته الحياة في الصخر، ويستنفر الإخاء الإنساني في تعامله مع بني جنسه، ويثبت غير هيّاب أمام أقسى حراس جهنم، ويصمم على لقاء « بلوتو » إله الجحيم، مصراً على استرجاع زوجته « يوريدس » من الأسر(14).

إنّ « أورفيوس » بما يشير إليه من ثبات وتصميم وشجاعة، وبعث للحياة، هو المقابل لهذا الفعل الإنساني الذي أصرّ الشاعر على حضوره واستنفاره، وهذا الفعل هو في آن الخلق والتجدد والانبعاث الذي تشير إليه أسطورة العنقاء، وإذ تجعل الذات الشاعرة نفسها فداء للجنس الإنساني، حاملة همّه وقضيته، مدافعة عن مصيره، فإنها تأمل بذلك أن تبعث بعدها شهرزاد عربية مستقبلية تتباين مع شهرزاد الأسطورة، في كون المستقبلية تشكّل حالة من الوعي الثوري، وتدافع عن وجودها، وتقف رافضة عبوديتها، وظروف استلابها أمام الطغاة. إن الشعر عند عبد الوهاب

البياتي « سلاحٌ يستّله من غمده في لحظة خاطفة حاداً ومستعداً للمواجهة »(15). كما يرى صبري حافظ.

و في قصيدة أخرى بعنوان « شيء من ألف ليلة وليلة » من ديوان الموت في الحياة، يقول:

« رأيت خائنَ المسيح في بلاط الملك السعيد
يلعق نعل الملك الجديد
رأيته في مدن الإسمنت والأصفاد والحديد
داعيةً ومخبراً وكاتباً.
وراقصاً على الحبال لاعباً
طردته فعاد
نفخت في عيونه الرماد.
وأدرك الصباح شهرزاد »(16).

في هذه القصيدة تصبح شهرزاد وعياً، وحضوراً معرفياً وثورياً، إذ يحررها الشاعر من أسرها، ويشكّل منها أداةً للإدانة وتصبح قناعاً للرؤية الشعرية، التي ترى الأشياء على حقيقتها، حقيقة المنتهزين من مخبرين وكتّاب ودعاة، ومهرّجين، تنحصر مهمتهم في أن يكونوا أداة بيد السلطان، مروّجين لسياسته، فإذا كان دور شهرزاد في الليالي الأسطورية مجرد إسفنجة لامتصاص أرق وذكورة السلطان، وهدهدته، حتى تحدث له حالة من التناغم و التراخي في أجواء السحر والغرابة وروائح الجسد، فإنها في القصيدة هنا حالة أخرى، إنها تستعيد إنسانيتها، وكرامتها المفقودة، وتمتلك الشجاعة لتسمي الأشياء بحقائقها مهما كانت قاسية، وتدين بطانة الخليفة وأعوانه، وقبل أن يدركها الصباح لتسكت عن الكلام المباح، لا بدّ من أن تقول كل ما سمعته ورأته من مآسٍ وفجائع في عالم أسود، مليء بالخونة و الضمائر المهزومة. « رأيت خائن المسيح في بلاط الملك السعيد ». وفي النسق الميثولوجي الديني، تشير عبارة خائن المسيح إلى « يهوذا الاسخريوطي ». خائن السيد المسيح، والذي دلّ عليه أعداءه رؤساء الكهنة، كما ورد في الإنجيل، وتخرج هذه العبارة « خائن المسيح » من حقلها التاريخي والديني لترتبط بالواقع المعاصر، وتشير إلى خونته من أعداء القيم الإنسانية، والمنتهزين والخونة في بلاطات الحكّام المعاصرين، فجواسيس السلطان وكتّابه و مهرّجوه، هم حقيقة قائمة منذ أقدم العصور، ومنذ أن وجدت السلطة. وتشير الرؤية الشعرية إلى امتدادهم، عبر الفضاءات المكانية والزمانية المعاصرة « طردته فعاد ». وما إن يُجتثوا حتى يعودوا إلى بنية الحياة.

و إذا كان الفنان الحق مميّزاً عن غيره وفريداً في آن، فإنّ أهم ما يمكن أن يصل إليه في فنه هو خلقه أسلوباً خاصاً به(17)، وتكمن ميزة البياتي في توظيفه للرموز والأساطير، و الأقنعة التاريخية، في أنّ أسلوبه مشحون بالرفض والثورة، والإدانة لكل أعداء الجنس الإنساني من سلاطين، وانتهازيين. « فعبد الوهاب البياتي شاعر عاش شريداً وطريداً ومنفيّاً لسنوات طويلة. عاش دائماً في قلب المعركة، في أتونها المشتعل، في اللحظة المكثفة المتوترة العميقة البعيدة تماماً عن الهدوء والاسترخاء الكسول (...) هو عبد الوهاب البياتي الحقيقي المتفرّد صاحب التجربة الخاصة جداً، الذاتية والعامة في آن، عبد الوهاب البياتي الشاعر ذو الصوت المتميز الواضح، الذي تعرفه فور سماعك إياه. تستخرج قصائده من بين عشرات القصائد حتى لو لم يوقّع عليها»(18). وفق رؤية صبري حافظ.

إنّ شعر عبد الوهاب البياتي في مجمل توجهاته والقضايا الفكرية والإنسانية التي يركّز عليها، يأتي دفاعاً عن الإنسانية المُعذَّبة، وضرباً من ضروب الالتزام، والإيمان بدور الطبقات الفقيرة والمظلومة التي « تساهم مساهمة هائلة في التوجّه الإنساني العام للإنسان (...)، والتي لا تناضل من أجل مصالحها الطبقية فحسب، بل هي مدعوة لحلّ مهمات تاريخية »(19)، هذه الطبقات التي استمدّ الشاعر عبد الوهاب البياتي من حياتها وتاريخها و صراعها مع جلاديها، أجمل قصائده خلال رحلته الشعرية الطويلة.

شهرزاد في شعر خليل حاوي

نلاحظ أن خليل حاوي مقل في استخدام رمز شهريار في أعماله الشعرية إذ يذكرها مرة واحدة، وذلك في قصيدة بعنوان عودة « سدوم ».

يقول الشاعر خليل حاوي في هذه القصيدة:

« عدت في عيني طوفان من البرقِ
و من رعد الجبال الشاهقة،
عدت بالنار التي من أجلها
عرضت صدري عارياً للصاعقة،

جرفت ذاكرتي النار وأمسي
كل أمسي فيك يا نهر الرماد:
صلواتي سفر أيوب وحبي
دمع ليلى، خاتم من شهرزاد
فيك يا نهر الرماد
و ليمت من مات بالنار
حملت النار للفندق، للبيت المخرّب
فيه أطمار أبي، عكّازه
و يضيء، البيت خفّاش مذهّب
دونه يخشع أهلي، اخوتي،
نسل السبايا
خلّفتهم غزوات الشرق والغرب لصوصاً وبغايا»(20).

عندما يعود الشاعر خليل حاوي وفي عينيه طوفان من البرق، فإنه يعود عودة الرائين، إذ تهبط عليه رؤيا الكشف من الجبال الشاهقة، حاملة بشائر الخلاص ليطهّر بها سدوم (21)، وهو رمز تاريخي وأسطوري يرد مراراً في أعمال خليل حاوي. وإذا كان هذا الرمز يشير إلى هلاك القوم الفاسقين والناكلين والمتعبدين للأصنام (22)، في حقبة تاريخية ماضية، فإنه من خلال التوظيف المعاصر يشير إلى فضاءات المدن العربية، السوداء التي هي بحاجة إلى التطهير ليعود إليها نقاؤها وعلاقاتها الإنسانية الأخلاقية والنبيلة، والتطهير عند خليل حاوي يكون بالنار التي تحمل بذرة الخلاص الجديدة للبشرية، وبالتالي رؤيا الانبعاث الحضاري للمدن العربية الجدباء، وتتجلى وظيفة النار عند خليل حاوي في إبادة كل ما هو معكّر من أدران متراكمة في فضاءات المدن العربية ومن قيم بالية رثّة لا تزال تتراكم من أيام شهرزاد حتى التاريخ المعاصر. فرؤيا خليل حاوي هي رؤيا الأبطال الأسطوريين، الذين وقفوا مع بني الجنس الإنساني ضد الآلهة، والنار هنا تشير إلى نار بروميثيوس الذي سرقها لخدمة بني البشر. وتذكر الأساطير أن بروميثيوس:

« لم يكن إلها يتمتع بالحذق والبراعة، وإنما هو على الأرجح مبتكر لاحظ أنه لا يوجد بين المخلوقات كلها، مخلوق واحد قادر على اكتشاف قوى الطبيعة ودراستها واستخدامها والهيمنة على الكائنات الأخرى، وإقامة النظام والانسجام بينها، والاتصال بالآلهة عن طريق الفكر، والإحاطة بذكائه لا بالعالم المرئي فحسب، وإنما أيضاً بمبادئ الأشياء كلها وجوهرها، ومن ثم خلق الإنسان من طينة الأرض، وأعجبت منيرفا ببديع صنعه، فمنحته كل ما من شأنه أن يسهم في تحسين « هذا الإنسان ». وقبِل بروميثيوس شاكراً منحة الآلهة، ولكنه أردف قائلا إنه لكي يختار ما يلائم المخلوق الذي أبدعه، لابد له من أن يرى بنفسه المناطق السماوية، فحملته منيرفا إلى السماء التي لم يرجع منها إلا بعد أن اختلس النار، ذلك العنصر الضروري لنشاط البشر، ليعطيها للإنسان. ويقال إن بروميثيوس أخذ تلك النار السماوية التي أتى بها إلى الأرض، من مركبة الشمس، وأخفاها في داخل عصا مجوفة » (23). على حدّ تعبير ب . كوملان.

هذه النار لن تطهر « سدوم » المعاصرة في قصيدة خليل حاوي فحسب، بل ستطهر الذاكرة والتاريخ أيضاً، تاريخ العبودية والهزيمة، وهي ستحرق الأمس السكوني الراضخ المستسلم للغيب والمآسي، والمصائب. الصابر على كل ألوان العسف والهوان، كصبر النبي أيوب أمام مصائبه التاريخية. ويعني الأمس في النص الشعري الماضي بإنسانه المخذول في حبه وتطلعاته، حيث لا جدوى من الحب، فبدلاً من أن يثمر عطاء وخصباً، فإنه يصبح بواراً باعتباره حباً محبطاً، مستسلماً للدموع والحسرات « وحبي دمع ليلي ». ويأتي استخدام الرمز الأسطوري « شهرزاد » ليشكل بنية مساندة للفكرة الشعرية، وإذا كانت شهرزاد - في بعض المواقف والرؤى التي يطرحها خطاب القص في ألف ليلة وليلة - تكرس نفسها جارية مطيعة للسلطان شهريار، وبالتالي ترفض الثورة عليه، وتستكين لرغباته ونزواته، وتعمل على تكريس مفهوم السحرية والغيبية الاستسلامية والاتكالية، بواسطة خاتم « شبيك لبيك أنا بين يديك »، وبقية الموتيفات السحرية الأخرى التي تصنع العجائب دون أي جهد عقلي أو عملي، فإنها تصبح أيضاً داخل الرؤية الشعرية رمزاً للعطالة واللافعل اللذين تحكما في الماضي المستلب الذي ذكره الخطاب الشعري. من هنا فإن نار الرؤية الشعرية ستطهر هذا الماضي من كل الأفعال السكونية الإتكالية سواء أكان الماضي الخانع

والمهزوم أمام مآسيه و مصائبه « سفر أيوب »، أم الماضي المحبط في توجهاته وتطلعاته، والمستسلم للخيبة و الدموع والحسرات « دمع ليلى »، أم الماضي الملغى فيه فعل الثورة والرفض، والغارق في السحر والاستكانة « خاتم من شهرزاد ».

إن « شهرزاد » الأسطورة تتساند مع الرمز الديني «أيوب »، ومع الرمز التراثي « ليلى المفجوعة في حبها »، لتصبح الفكرة الشعرية أشد إيحاء وبعداً في دلالتها الرمزية، ولتعمق الوعي الشعري بمأساة المدينة العربية المعاصرة المفجوعة في تطلعاتها، والمحكومة بماضٍ تلغى فيه كل تطلعات الذات صوب الثورة والفعل الحضاري، فكل رمز من الرموز السابقة مساند للآخر في مدلوله داخل فضاء النص الشعري: « ومعلوم أنه في الشعر، كما في النثر أيضاً، لا تبقى اللفظة منعزلة عما يجاورها من الألفاظ في الجملة. كما أن مجاورتها لغيرها من الألفاظ لا تبقيها هي والكلمات التي جاورتها ألفاظاً مجردة ومنعزلة عما أريد لها أن تحمله من معنى، أو من جملة من المعاني(24). كما يقول خالد سليمان. وهذه النار البروميثيوسية ستحرق « عكازة الأب »، أي أنها ستحرق القديم بالنسبة للذات الشاعرة، وحتى لو كان هذا القديم أقرب الأشياء إليها، باعتباره رمزاً مستكيناً لظواهر الضعف والانكسار.

إن « خليل حاوي يسعى عبر الرموز المكثفة والشفافة إلى التعبير عن مكامن العطب و التخاذل في الوجود ليحل من دونها رموز القوة والخصب والفعل الفاعل والخلق وتلك الحرية التي لا يكون المرء إلا بها. وها أنه يبدو، الآن، غير حافل بأهله ولا بذويه ولا بصحبه ولا بأي أمر آخر» (25). وستحرق نار الرفض الشعرية « الخفاش المذهب » الذي يقدسه باحترام عميق الأهل والأخوة والأقارب وسكان سدوم المعاصرة. وهذا الخفاش يشير دلالياً إلى المصادفات الذهبية التي تؤمن بها الذهنية العربية من تعاويذ الحظ، وقدوم الفرص الذهبية بطريقة سحرية وأسطورية وغيبية، وقد أشارت إليه الفكرة الشعرية سابقا في « خاتم من شهرزاد». بحيث يصبح الواقع في « سدوم » المعاصرة - من خلال الرؤية الشعرية - واقعاً انهزامياً يعتمد على الحظ والمصادفات والغيب، ويلغى منه الفعل بحركيته الخلاقة. و داخل فضاء هذا الواقع المنحط تتناسل السبايا والبغايا واللصوص، إنه واقع ألف ليلة و ليلة، واقع الغزو والسطو، واقع تتلاقى فيه كل أخطاء الشرق وغاباته المظلمة، مع شهوات ونزوات الغرب المتهتكة. واقع الوصيفات والجواري والإماء والخصيان الذين ذكرتهم شهرزاد في الليالي، والذين لا يزالون مستمرين في بنية الواقع المعاصر الذي تطمح الرؤيا الشعرية إلى حرقه وبعثه مشرقاً وإنسانياً.

إن « القصيدة تقدم ترجمة للعالم، إنها العالم خلال وقت ما. ومثلما أن لغة القصيدة واسطة رمزية مرنة تبرز فيها العناصر الذاتية والموضوعية ككل متكامل، فإن كل كلمة في القصيدة منطلق ممكن وتقاطع طرق رمزي يمكن من خلاله أن تنظر إلى القصيدة بأجمعها» . (26). كما يقول تشارلز فيدلسون الابن . وقد كانت قصائد خليل حاوي عبر دواوينه الثلاثة: نهر الرماد، و الناي والريح، وبيادر الجوع، ترجمة لواقع العالم العربي المعاصر في رماده واتكاليته و مآسيه، وكان اعتماد خليل حاوي على الرموز الدينية والأسطورية والتاريخية قادراً على إثارة مزيد من إشكاليات هذا العالم في سلبيتها، إذ تقاطعت هذه الرموز وتداخلت في فضاءات النصوص الشعرية عنده، وكانت تؤسس لهدف واحد بالرغم من تعدديتها، وهو إعادة تشكيل الحياة العربية المعاصرة نضرة مشرقة قوية وقادرة على تخطي ماضيها الأسود، و واقعها المحبط في كل توجهاته وآماله.

شهريار وشهرزاد في أعمال الشاعر أمل دنقل

و يوظف الشاعر أمل دنقل أسطورة شهرزاد وشهريار في قصيدة بعنوان: « حكاية المدينة الفضية ». وهي القصيدة الوحيدة في كل أعماله التي تذكر هاتين الشخصيتين.

و بالرغم من اتكائه الشديد على معطيات التراث الفرعوني أحياناً، والعربي الإسلامي أحياناً كثيرة، إلا أنه لم يستند كثيراً على ألف ليلة وليلة. وفي أعماله تبرز الرموز التاريخية و التراثية الأسطورية بشكل واضح، إذ لا يخلو عمل واحد منها، ابتداء من ديوانه « **مقتل القمر** »، مرورا **بالبكاء بين يدي زرقاء اليمامة**، **وتعليقاً على ما حدث**، **والعهد الآتي**، **وأقوال جديدة**

عن حرب البسوس، حتى أوراق الغرفة 8، وهي مجمل أعماله الشعرية. وفي قصيدة « حكاية المدينة الفضية » تبرز الشخصيات الآتية: شهرزاد، شهريار، سليمان، بدر البدور، مسرور السياف، وهي شخصيات ذكرتها ألف ليلة وليلة.

تبتدئ القصيدة بملمح سندبادي خفيّ، إذ يغامر الشاعر السندباد طارقاً باب المدينة، لكنّه لا يحمل تجارة أو مالاً ولا جواهر ولا حريراً، إنّه صاحب قلم يفتح به مدينة مقفلة، طالباً ظلاً وفيئاً وأماناً وطمأنينة. يقول الشاعر:

« كنت لا أحمل إلاّ قلماً بين ضلوعي

كنت لا أحمل إلا .. قلمي.

في يدي: خمس مرايا

تعكس الضوء (الذي يسري إليها من دمي)

.. طارقاً باب المدينة:

- « افتحوا الباب »

فما ردّ الحرس

- « افتحوا الباب .. أنا أطلب ظلاً ..»

قيل: « كلاّ ». » (27).

لكنّ المدينة العربية الغارقة في حمّى الاستهلاك والبيع والتجارة والتجهيل - ومن خلال الرؤية الشعرية - ترفض أصحاب الأقلام الذين يكتبون تاريخها المفجوع، و يصورون واقع طرقاتها القذرة. وعموماً تأخذ المدينة في الأدب العربي شعراً وقصّة و رواية ومسرحاً أهمية واضحة جدّاً، إذ تبدو فضاء أساسياً من فضاءات النصوص الأدبية، لكنها لا تبدو من خلال هذه النصوص فضاء جمالياً للحلم والفرح والحرية، بل تبدو عالماً قاتماً تشرّش فيه كل الأوبئة والأمراض ولوثات السلطة. يقول جبرا إبراهيم جبرا عن المدينة:

« المدينة العربية الجديدة، بكل ما فيها من متناقضات وتيارات وآمال ومخاوف. المدينة اليوم ليست مجرّد « قصبة » فيها دار للحكومة: إنها ملتقى سيول بشرية من الريف وشبه الريف. ملتقى الأجناس والطوائف والنحل. المدينة بوتقة هائلة لم تنصهر فيها العناصر انصهاراً تاماً بعد. هل من موضوع أعظم من ذلك ؟ في المدينة يشتدّ المحافظون محافظة والمتمردون تمرّداً. فيها سلطة القانون وسلطة الشرطي وسلطة المخبر الرهيبة. فيها صوت الله وصوت الشيطان يبثّان على نفس الموجة. المدينة هي ساحة الصراع على المستوى الفردي والمستوى الجماعي، فيها يصب التاريخ سيولاً من الحضارات المتعاكسة المتشابكة، ومنها تنطلق قوى الهدم والبناء إلى هدف وغير هدف. المدينة مازالت تسحرني و تستحثّني على الكتابة وتصوير الشخصيات الناهشة المنهوشة فيها، كما تسحر البدوي القادم إليها من الصحراء لأول مرّة. ولكنني قد أبكي عليها، كما بكى المسيح على القدس، لأنني أريد لها الخصب والصحة، لا الجدب والمرض. » (28).

و عبر مرايا الشاعر السندباد المغامر، الداخلية والخارجية، التي تطمح إلى اكتشاف عالم المدينة، تنعكس صورة قاتمة لهذه المدينة وسكانها وقماماتها وكلابها. يقول أمل:

« يا طريق التل (حيث القبة الملساء

تبدو صنماً ضخماً تحدى المستحيلا)

يا طريق التل:

مازالت على جنبيك آلاف النفايات ..

لسكان القباب المصمتة

من قمامات البقايا الميتة

و زجاجات خمور فارغة

و كلاب والغة

و رماد، وورق !

آه .. يا ذكرى الحنين المحترق

آه، كم كنا - كما كنت - نرش النور والشوق النبيلا

و تهدجنا غناءً ..

و تهدجنا بكاءً ..

و تهدجنا فضولا

ثم .. لم نلق من الحبِّ عدا: بابا بخيلا !!» (29).

و بعد هذا الملمح السندبادي، وهذه الصورة القاتمة للمدينة تبرز صورة أخرى للمدينة الحلم بشفافية نسائها، وحياة الرفاهية والدعة فيها، وسحر حكاياتها، وتظل المدينة هاجساً، و حلماً بالنسبة للذين لا يملكون مقومات العيش فيها، ولا يخلو هذا الهاجس من دافع جنسي و انتقامي من نساء المدينة الأرستقراطيات، لكن هذا الهاجس يعود تحديداً إلى

المكبوت السياسي القمعي وإلى المكبوت الاجتماعي الذي يحاصر الشاعر في أحلامه وحريته، ومن فضاء هذا الهاجس يبدو للسندباد الذي أراد أن يفتح المدينة بالعلم والمعرفة والقلم، أنه حصل على أجمل وأرفع امرأة في المدينة، إنها ملكة المدينة ذاتها، وهي الملكة بدور، أو شهرزاد نفسها، ويعتقد السندباد المعاصر أن هذه الملكة ستمنحه الأمان والطمأنينة والظل وسحر الليالي. وتقف العربة الملكية وتطلب منه الملكة بدور أو شهرزاد أن يصعد معها. يقول الشاعر:

« فرقعت في الصمت حولي عجلات المركبة »
- « أوقف الخيل »
أطلت:
- « من ترى أنت ؟ »
فأومأت مجيباً
قالت: « اصعد » ..
- آه يا ذات العيون الطيبة
كل شيء يتنهد
كل شيء في دمي .. لا يتحدد
أنا لا أملك حتى كلمات الشكر .. ولّت !
- « أغريب ؟ »
قلت: ما عدت غريباً
بيتنا كان على ربوة نجمة
كم قرأنا فيه عن سحر لياليك كثيراً
عن جبين يهب العمر تناهيد ورحمة
و رسمنا وجهك المعبود فوق المنزل
و على صدر الربيع المقبل
و تعشقناك: حزناً أرجوانياً أميرا
و تعشقناك: شعراً كستنائياً غزيرا
و تعشقناك: ثوباً جدلته الحور ..
و عشقنا فيك: حتى خفّك المجلوب من وادي القمر ! » (30).

من خلال المقطع السابق تتضح رؤية العشق واللهفة لاقتحام المدينة، ومعرفة خباياها وأسرار نسائها، ولا تتحدد الملكة بدر البدور أو شهرزاد بالجسد الأنثوي فقط، بل هي ترمز إلى المدينة كلها، بتناقضاتها وعلاقات طبقاتها وسلوك سلطتها، ويتوهج حلم الرؤية الشعرية عند الشاعر ليدخل في الفضاء الحميمي لشهرزاد، إذ تأخذه شهرزاد إلى قصرها الأسطوري الذي تتضاءل أمامه قصور النبي سليمان. وينزاح القصر هنا من حقله الأسطوري، ليصبح مشيراً إلى قصور الحكام وأبنائهم وبناتهم وزوجاتهم، وما وصلت إليه من بذخ وترف و ثراء أسطوري، وهنا « ربما وجبت معاملة النص لا كموضوع مقدس (موضوع لفقه اللغة)، ولكن كفضاء لغوي وكمعبر لعدد لا متناه من الاستطرادات الممكنة. ينبغي الانطلاق إذن من عدد من النصوص لإبراز مجموعة من القواعد المعرفية التي تعمل فيها » (31). كما يقول رولان بارت .

و من خلال هذا العدد اللامتناهي من الاستطرادات يمكن أن نعتبر بدر البدور هنا أية امرأة سلطوية معاصرة سواء أكانت زوجة حاكم، أو أية امرأة أخرى تقف في أعلى سلم السلطة، و يمكن أن نعتبر قصرها إشارة رمزية إلى قصور المدن العربية التي تنتمي تحديداً إلى طبقات السلطة.

يقول الشاعر:

« وأشارت نحو قصر القبة الملساء
ثم استطردت:
إنه ملك أبي » !
عندما كان (سليمان) وليّا
لم يكن يملك هذا القصر ذا المليون باب
قيل مكتوب على جدرانه الماسية الزرقاء ..
أحلام شباب
قيل في الساحة نافورة خلد
و على الباب نقوش أثرية.
آه . يا حراسه .. هذا أنا !!
ارفعوا الأيدي وأدّوا إلي التحية
ارفعوا المزلاج .. فالركب يسير
« يد مولاتي » ..
و مدّت يدها (بدر البدور)
نصعد السلّم: يا معراج ما كنت نبيا !
أنا في البللور حولي في السنا: ألف أنا
فامضِ يا معراجنا نحو الجناح
و أعزفي يا جوقة الميلاد لحن الافتتاح !» (32).

و في قصر شهرزاد الأسطوري يعيش الحلم الشعري ليلة عابقة بفضاءات اللذة و الخمور، ولا ينسى

الشاعر أن يثبت في هذه الليلة رؤيته الإيديولوجية، إذ يصرّح أن ليالي السكر والعربدة، وموائد هذه الليالي وما يصرف فيها من أموال، مسروق من دماء الناس الذين يحلمون بالأمان والحب والسعادة، إذا ما دخلوا المدينة:

« ألف خيطٍ من دمانا .. يستبد »

و اعتماد الشاعر على شخصيتي شهرزاد وشهريار هو « بمثابة خلفية للموقف الشعوري الذي يعبّر عنه الشاعر: وفي « مثل » هذه الصورة ينحلّ الرمز القديم إلى واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزي. وإذا كان الشاعر إنما يحدثنا عن واقعه الشعوري الذي يرتبط في الوقت نفسه ارتباطاً شعورياً وثيقاً بتلك الواقعة الرمزية القديمة، فإنّ تعبيره عندئذ عن هذا الواقع إنّما يأخذ طابعاً رمزياً، لأنّه استطاع أن يربط بين واقعته الشعورية الخاصّة و الواقعة الأسطورية العامة.» (33).كما يقول عزالدين إسماعيل .

و تتضح هذه الحالة الإنسانية العامة من طبيعة العلاقة التخيلية بين المواطن المستلَب و السلطة السياسية، إذ يأمل هذا المواطن على مستوى الحلم أن تزول الفوارق بينه وبين التركيبة السلطوية، فهو في مستوى التخيل يصل إلى جسد الملكة « شهرزاد »، و خمورها، وفضاءاتها السحرية. يقول الشاعر:

« سكرت كاساتنا من خمر بابل
ألف خيطٍ في دمانا .. يستبد
- آه يا سيدتي: أنتِ مَلك ..
أنا لا أحمل إلا قلماً بين ضلوعي ..
فخذيه .. إنه أثمن ما عندي .. خذيه »
و مشت راحتها فوق جبيني،
هتفت بي: « شهريار »
« شهرازدي: اسكبي شهد الرحيق المتواصل
ثم قصي من حكاياك الجديدة
من زمان لم أعد أسمع أشياء جديدة
اسردي .. »
- « لبيك يا مولاي .. قالوا ..
ثم لم نملك قوانا
و على الجدران لوحات فريدة
لرغيفٍ .. وزجاجات من الخمر .. وراعٍ .. وقطيع!» (34).

و يصل الحلم ذروته حينما تدعو شهرزاد المواطن البسيط، المثقف والشاعر الذي تأخذه إلى قصرها بـ « شهريار ». وماذا يملك هذا المواطن الذي يعتقد أن المدينة واحة طمأنينة وأمان ؟ ماذا يملك إلا وعيه الثقافي وقصائده الشعرية التي يظن أنه سيفتتح بها المدينة الحديدية المقفلة وقبها الملساء، التي تشير إلى الأفكار الجامدة المحنطة، وإذ تكون المدينة كالقبة، فإن هذا يعني أنها محصنة ضد كل وافد جديد من ثقافة أو فكر أو وعي حضاري.

إن الشاعر لا يملك إلا قصائده ووعيه وفكره وها هو يقدمها إلى ملكة هذه المدينة:

« أنا لا أحمل إلا قلماً بين ضلوعي ...
فخذيه .. إنه أثمن ما عندي .. خذيه ».

و يظن أنه حقق بهذا القلم أي بوعيه الثقافي حالة الأمان المنشودة، لكنه يُفاجأ في الصباح بعد تلك الليلة الهانئة في قصر شهرزاد، أنها تطلب من السياف أن يأخذ هذا المواطن و يقطع رأسه عقوبة له لأنه تجرّأ ودق باب المدينة الموصد، وطلب الأمان في ظل سلطتها.

و تتجلى تقنية الرمز الأسطوري عند أمل دنقل في أنه يبدل الحادثة القصصية في ألف ليلة وليلة، فشهريار هو الذي كان يقتل كل يوم مواطنة من نساء مدينته بعد أن يقضي لذته معها، أما في القصيدة فإن شهرزاد هي التي تقتل مواطناً بسيطاً ومثقفاً ومبدعاً بعد أن تسقيه من خمورها وجسدها، فسلوك السلطة في بنيته العميقة ذو توجه واحد سواء أكان ذكوريا أم أنثويا. ومن يقرأ الليالي جيداً سيلاحظ أن سلوك زوجات السلاطين ونساء السلطة بصفة عامة هو سلوك عدواني ومتعطش للدماء، ولا يتوانى عن القتل لأي سبب كان، إذ كانت هاته النسوة تفتك بالعبيد والخدم. فالملكة بدور في الليالي الأسطورية، والتي استفادت منها الرؤية الشعرية في هذه القصيدة ووظفتها تحت اسم بدر البدور وشهرزاد معروفة بشراهتها للقتل، فقد كانت تريد أن تقتل ابن زوجها الأمير الأسعد لأنه رفض أن يكون عشيقاً لها باعتبارها زوجة لأبيه الملك قمر الزمان، وقد قتلت قهرمانتها لمجرد أن القهرمانة أكدت أنها لم تشاهد غلاماً جميلاً دخل القصر، فأجابتها بدور: « يا خائنة تكذبين علي وتقولين

ما كان أحد بائتاً عندك وتحلفين لي بالله باطل، فقالت القهرمانة والله ما كذبت عليك، ولا حلفت باطلاً، فاغتاظت منها الملكة بدور، وسحبت سيفاً كان عندها وضربت القهرمانة فقتلتها » (35). كما تؤكد حكايات الف ليلة وليلة . ونقرأ في الليالي كيف أن السيدة دنيا البرمكي أخت جعفر البرمكي وزير الخليفة هارون الرشيد أمرت بقتل زوجها محمد بن علي الجوهري لأنه غاب عنها في لحظة تريد فيها دنيا أن تحقق تواصلا جسديا معه، ولو لا شفاعة جواريها ووصيفاتها به لما نجا من القتل، عندئذ تكتفي بجلده جلداً وحشياً يبقى شاهداً أبدياً على جسده لأنه خرج من المنزل، ثم تطلقه بعد ذلك (36). وبدر البدور أو شهرزاد المعاصرة، أو المدينة العربية المعاصرة هي الأخرى تستلذ بمرأى القتل، وبدلاً من أن تمنح هذه المدينة الوعي الشعري والثقافي الأمان والحرية، فإنه ما إن يلوح الصباح حتى تأمر سيدة المدينة السياف بقتل صاحب هذا الوعي.

يقول الشاعر:

«. « قد أتى الصبح .. فقم »
شدني السياف من أشهى حلم
حاملاً أمر الأميرة
- « أنا يا مسرور معشوق الأميرة
ليلة واحدة تُقضى .. بدم ؟ !
يا ترى من كان فينا شهريار ؟ !
أنا يا مسرور .. »
مسرور على الباب: رخام
- « أنا يا مسرور لم أسعد من الدنيا بفرحة
أنا لم أبلغ سوى عشرين عام
خذ ثيابي .. خذ مراياي المنيرة .. ».» (37).

و يستنكر السندباد المعاصر الذي يدخل المدينة حاملاً سلاح الوعي والفكر، كيف أن مسروراً السياف سيقتله، - أي يقتل الوعي المعرفي - وهو قبل ساعات قليلة كان شهرياراً متوجاً بالمعرفة على عرش الملكة، أي أن الرؤية الشعرية تطمح إلى أن يكون الوعي المعرفي الذي يشير إليه القلم، هو السيد الحقيقي المتوج في المدينة بدلاً من شهريار، وبالتالي تصبح السلطة هي سلطة المعرفة بدلاً من سلطة البطش، ولكنّ هذه الرؤية ستفاجأ بالحقيقة المرّة، فالمدن المعاصرة تقف جداراً حصيناً ضد الوعي كبنية ثقافية ومعرفية، والسلط فيها ترفضه باعتباره فعلاً تثويرياً يعمل على هدم ما بنته من تكلّس وقمع وجمود، فيبدو الجدار شاهقاً صلداً، ويقف عائقاً في وجه المعرفة، ويبقى المثقفون وحملة الأقلام طيلة حياتهم يجاهدون حتى يثقبوا ثغرة في هذا الجدار ليمر النور منها إلى أبناء هذه المدن.

يقول الشاعر:

« آه .. ما أقسى الجدار
عندما ينهض في وجه الشروق !
ربما ننفق كل العمر كي ننقب ثغره
ليمر النور للأجيال .. مرّة !
.. ..
ربما لو لم يكن هذا الجدار:
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق !! » (38)

هي المدن السوداء التي تقتل كل المواهب وأصحاب الأقلام والآراء الحرة فيها.

و يشير الدكتور عبد العزيز المقالح إلى بعض مما عاناه الشاعر أمل دنقل داخل جدران هذه المدن المليئة بمحاكم التفتيش قائلا: « وبعد أن طهرت آلام المرض العنيف روح الشاعر الكبير وجسده الهزيل، وعندما رحل إلى جوار ربه الغفور الرحيم لا أشك في أنه قد غفر لخصومه من أنصار محاكم التفتيش ودعاة التكفير، ولكن هل اعتذر له هؤلاء هل حاولوا أن يستغفروا لذنبهم الكبير، ذنب اتهام المبدعين وذنب قتل المواهب؟(39).

و يبدّل الشاعر أمل دنقل من الفكرة الأسطورية والتاريخية حينما يوظفها في القصيدة، فإذا كانت ليالي ألف ليلة وليلة تؤكّد أن مسروراً سياف الخليفة هارون الرشيد لا يخالف للخليفة أمراً، بل يقتل كل الذين أصدر الخليفة عليهم حكماً بالقتل، فإن مسروراً داخل القصيدة الشعرية يعفو عن صاحب القلم ويترك له فرصة لأن يهرب ولا يعود أبدا إلى المدينة: « حسنا، فاهرب من الباب الذي في آخر الممشى ولا ترجع هنا »(40).

و فكرة العفو عند الجلادين في ألف ليلة وليلة هي واردة أيضاً، لكنها ليست عفواً عن الثائرين على

السلطان، والناشرين بذور الوعي والتحريض ضده، بل إن العفو تحديداً يقع على المقرّبين من الجلاد نفسه، إذ يعمل على تهريب هؤلاء المدانين خارج أسوار القصر، شرط ألا يعودوا إلى المدينة، ولا يقوم الجلاد بتهريب هؤلاء المدانين، إلا إذا تأكد أنهم تعرضوا لمكيدة وأنهم أبرياء، أو قدموا رشوة كبيرة لهذا الجلاد.

و تنتهي القصيدة ليُطرد صاحب القلم أو حامل الوعي الثقافي والتنويري خارج المدينة المعاصرة المسطّحة الرافضة لحركات التغيير والتجديد، ليعود إلى حالة الحزن والضياع، متشرداً خارج أسوارها المحاطة بالنفايات والكلاب الوالغة، فاقداً كل آماله فيها، بعد أن كانت قائمة في ذهنه كحالة حضارية يمكن أن يحقق فيها الأمان والحرية والطمأنينة. يقول الشاعر:

« يا طريق التل حيث القبة الملساء .. خلفي
حيث ما زالت على جنبيك آلاف النفايات ..
لسكان المدينة:
الكلاب الوالغة ..
و زجاجات الخمور الفارغة ..
و أنا .. أحمل أقدامي الحزينة !!» (41).

و يخرج الشاعر من المدينة التي لا تمثّل له إلا كومة من النفايات، وسلطاً تحتقر العلم والمعرفة، وتمجّد القتل والجهل، والسطوة. وعموماً يبقى الشاعر الحديث حاقداً على المدينة لأنه لم يرَ فيها « سوى علّة للمفاسد الاجتماعية بما فيها من عادات مستهجنة و خلاعة تؤدي إلى انسحاق الرجولة، وبما فيها من محرمات وموبقات كالمسكر والقمار التي غالباً ما تؤدي إلى الانتحار والإفلاس. وهذه الأمور جميعاً تجسيد لموت الإنسان و تفريغه من أصالته. »(42).

و لا يكتفي الشاعر أمل دنقل بإدانة مدينته المعاصرة، بل تقف أشعاره من خلال تركيزه الشديد على الرمز التاريخي والأسطوري شاهد إدانة وتعرية للمجتمعات العربية بهزائمها وانتكاساتها ماضياً وحاضراً، ولذا فإن الرمز عنده يخرج من حقله الماضوي ليشير إلى حالة معاصرة تتعلق بوضع اقتصادي أو اجتماعي أو سياسي يرفضه الشاعر باعتباره وضعاً مشوهاً لا إنسانياً. إن شعر أمل دنقل « يعتبر شاهداً حياً صادقاً على عقدين .. عقد الستينات .. وعقد السبعينات .. سنوات التفسخ والاهتراء الاجتماعي والسياسي في الأمة العربية، وهو شعر عفّ وعلا على الهبوط إلى مشاركة جوقات الاستجداء .. و الاستثمار .. وإحناء الرؤوس وإراقة ماء الحنايا والوجوه. وهو شعر ينتصر للقيم الإنسانية وللحرية .. حيث يمتد كيان الفرد إلى الوطن .. ويمتد كيان الوطن إلى المجتمع الإنساني العام. وهو شعر « ا لتراث العربي والإسلامي ». بل شعر « التراث الإنساني » .. استرفده أمل، وجعل منه عصارة حية .. تسري في أعطاف قصيدة بمفاهيم جديدة، ودلالات عصرية متوهجة. (43).على حدّ تعبير جابر قميحة.

كمال عبد الرحمن وخطاب إلى شهرزاد

و يكتب الشاعر كمال عبد الرحمن قصيدة بعنوان « خطاب إلى شهرزاد ». لا تبدو فيها شهرزاد بنية أسطورية أو رمزية تشير إلى حقل تاريخي أو أسطوري، يرتبط بدلالات قريبة من الواقع المعاصر، بل تعتبر مدخلاً لقصيدة تشير إلى حالات عشق وهوى رومانسي مع امرأة معاصرة يطلق عليها الشاعر اسم شهرزاد، وليس لهذه المرأة المعاصرة من حقول مرجعية أسطورية تتعلق بشخصية شهرزاد الأسطورية إلا مستواها اللفظي فقط، وكونها امرأة غنية كشهرزاد. وإذا كانت شهرزاد الأسطورة امرأة تابعة منقادة لشهريار، ولا إرادة لها أمام رغباته، لأنها مجبرة لأن تمنحه الحب والحكايات متى شاء، فإن المرأة المعاصرة التي يحبها الشاعر امرأة متفوقة عليه مركزاً وطبقة، وهو أسير لحالات عشق عميقة يحسها نحوها، يقول الشاعر:

لست بشهريار...
ستدركين أبداً بأنني لا أملك الآن سوى هواي...!(44).
و ما احتويت منذ مولدي
سيفاً ولا جارية...
و لا اعتصمت بالقصور والرياش.
و لا ملكت مركباً يموج في باطنه الياقوت والذهب ... !
و لا انتصرت للغني ضد عبده ... !
لست سوى عاشق روح هاجرت ...
صوب الولايات التي قد آمنت بالعشق قبل موتها...

فارتفعت في سوحها ...

رايات أهل الأرض حين يعشقون ... ! » (45)

إن هذا المواطن البسيط الذي يحب امرأة أرفع منه مالاً ومكانة طبقية، يتقدم بخطابه فارداً كل أوراقه، طالباً حباً وظلاً منها، بالرغم من أنه يفتقد إلى الملكية والقوة، فلا سيف و لا جارية له، وينتمي منذ ساعة ميلاده إلى فضاء اجتماعي يتحدد بالطبقة الفقيرة التي لا تعرف القصور الوثيرة، وهو يفتقد إلى أي شكل من أشكال الثراء، أو إلى أي احتمال أن يكون ثرياً يوماً ما، لأنه لن يكون يوماً ما سندباداً يملك « مركباً يموج في باطنه الياقوت و الذهب ... !». وإذا كان مستلباً أمام هذه المرأة المهيبة الثرية، فإنه لم يفقد حسه الجمالي و الإنساني، إذ لم يقف مع غني ضد فقير، بل وعى حقيقة التباين الطبقي. وكونه لا يملك ما يجعله في طبقتها، لم يمنعه من أن يغامر في عشقها، طالما أنه يملك شفافية الروح العاشقة التي تهاجر إلى كل مكان، وتظل مؤمنة بالعشق كقيمة جمالية، وقد يبتعد مفهوم العشق هنا عن دلالته القريبة، ليكون عشقاً لكل مفاهيم الحق والخير والحرية، وقد تشير الولايات التي تؤمن بالعشق إلى فضاءات بعيدة يتحقق فيها كل ما تصبو إليه الروح. وتبلغ حالات العشق بالشاعر أوجها ليتحدد إبحاره وحركته داخل فضاء مكاني يمتد من عينها ولينتهي بعينها.

و هنا تصبح هذه المرأة قضية كليّة بالنسبة إليه، فهي الأميرة التي من أجلها يصرخ في سكان الأرض منبّهاً إلى أهميتها، وعندما لا يصل إليها بالرغم من عشقه الراعف لها. فإنه يطلب من هؤلاء السكان أن يوصلوا خطاب حبه إليها. يقول الشاعر:

« ستدركين أبداً أيتها الأميرة ...
بأنني موزَّع ما بين عينيك وعينيك ... !!
أبحر في يسرهما .. كيما أرى جنوني القديم.
أطوف حول قصرك الناهض من مراراتي ..
أصرخ يا أهل الأرض ... وسّعوا المدى
أميرتي آتية لا ريب ... !
و طيّبوا الدروب بالروائح الزكية ...
و أطلقوني عاشقاً من شرفة الحياة.
و أوصلوا وصيتي بسرّ هذا الخطاب ... !!» (46).

و يتساءل الباحث: هل يتحدد مدلول الأميرة هنا، بكونه يشير إلى مجرد امرأة غنية و متفوقة وتملك صفات خاصة تتفوق بها على بني جنسها من النساء، يحبها الشاعر، ومن شدة ولهه بها يسميها أميرة، أو يشير إلى رؤية شمولية أكبر من ذلك، تتعلق بقضية كبرى في الحياة. يبدو أن الاحتمالين قائمان هنا، « إن العمل المعين يستعمل في آن عدة أنماط من علاقات وحداته فيما بينها، وهو تبعاً لذلك يخضع إلى عدة أنظمة.» (47)، حسب تعبير تزفيتان تودوروف. والعمل الشعري هو أكثر الأعمال الأدبية التي تستعمل عدة أنماط من الإيحاءات والدلالات المتباينة التي تنمو داخل حقول معرفية جد مختلفة، وهذه الحقول بدورها تفرز رؤى مغايرة، ومن ميزة النص الشعري الحديث أنه لا يخضع لتفسير نهائي، بل يظل أي تفسير له ناقصاً، وقابلاً لأن يعارض بتفسير جديد قد يتباين معه، وقد يلغيه نهائياً، « إن النص الأدبي لا يمثّل بنية لغوية متسقة منطقياً، تخضع لتقاليد ثابتة يمكن الكشف عنها، بل يمثل (تركيبة) لغوية تعارض نفسها من الداخل، وتعج بالكسور والشروخ والفجوات على نحوٍ يجعل النص قابلاً لتفسيرات و تأويلات لا نهاية لها.» (48). كما يرى كريستوفر بطلر.

و إزاء التفسيرات التي لا نهاية لها والتي يفرزها النص الشعري يمكن التكهن بمجموعة من الحالات اللا نهائية، فربما تكون هذه المرأة مجرد حالة وهمية أو تخيلية، أو مجرد نزوة من نزوات العشق، أو امرأة حقيقية كان لها وقع خاص في نفس الشاعر فشكّل منها أميرة، وحلماً ذهبياً، أو حالة جمالية خاصة بالشاعر، أو رؤية تتعلق بإيديولوجيا معينة يؤمن بها الشاعر، ويسعى إلى تحقيقها. لكنها تبقى في كل الأحوال معزولة عن سياق المرأة الأسطورية شهرازد، وحتى لو افترضنا أنها ليست معزولة، فإن الرؤية التي تطرحها القصيدة غير قابلة لأن تدخل في حقل معرفي أسطوري، وتجد مقابلاً لها في حقل الواقع. إنها رؤية رومانسية خاصة، قريبة إلى الوهم أو الحلم، لكنها بعيدة عن الرمز التاريخي أو الأسطوري، يقول الشاعر:

« في تلك الساعة من نزوات العشق أتيت
أستجلي أوهام الحلم الذهبي.

و أدور بصحراء العربان .. وألهث
يتبعني شيء من بعض بكاء مطلق ... !
فأخطّ بدمعي دائرة للغفران .. وأصحو مخموراً
بلقاء خادع. » (49).

و نلاحظ أن المقطع الشعري السابق يتناص مع قصيدة مظفر النواب « وتريات ليلية »، من حيث الفضاء اللغوي، يقول مظفر النواب:

« في تلك الساعة من شهوات الليل
و عصافير الشوك الذهبية
تستجلي أمجاد ملوك العرب القدماء.
...
في تلك الساعة حيث تكون الأشياء بكاء مطلق.
كنت على الناقة مغموراً بنجوم الليل الأبدية.
استقبل روح الصحراء
يا هذا البدوي الممعن بالهجرات تزوّد
بلقاء الربع الخالي بقطرة ماء. »(50).

و تشتد حالة العشق، وتبدو المرأة، أماً، وربيعاً، وقدراً حتمياً، أو وطناً، أو حالة سحرية، يصعب تحديدها تماماً. ويبدو لي هنا أن الشاعر كمال عبد الرحمن استفاد في المقطع الآتي من ألف ليلة وليلة. يقول:

« أهوي من أعلى قمم الدنيا ...
مرتطماً بالنوء ...
و بالصخر... وبالموج ..
و أصرخ جئتك دون أموت ... !
فضميني كرضيع الأيام الأولى ...
و هبيني أزهار المطر الذهبي ...
من صادف عينيك برؤيا ...
من حلمٍ ليس يموت .. !
من جالس ذكراك الأولى.
لا تدركه الآلام.
لا يعرفه الموت ... ! ». (51)

و إن كانت الفكرة الشعرية مغايرة للفكرة الأسطورية في بنيتها المعرفية، فإن فكرة السقوط من أعلى القمة هي فكرة أسطورية وردت كثيراً في ألف ليلة وليلة. فعلى سبيل المثال، عندما يصل الأمير موسى بن نصير إلى مدينة خراسان لجلب قماقمها السليمانية. بناء على رغبة الخليفة عبد الملك بن مروان، يعجز جنوده عن الدخول إلى المدينة نظراً لاستحالة فتح بابها الحصين، فيصعد هؤلاء الجنود إلى أعلى سور المدينة. ويصابون بالدهشة حينما يشاهدون نساء ساحرات الجمال داخل المدينة تومئ لهم بالهبوط إليهن. ويبدو إغراء هذه النسوة أمراً مثيراً لا يقاوم، فيندفع هؤلاء الجنود بسعير أجسادهم، ليقفزوا واحداً بعد الآخر إلى هاته النسوة، ولكنهم سرعان ما يموتون عندما يرتطمون بالصخر في أسفل السور الشاهق، لأن المدينة مسحورة على هيئة هاته النسوة الجميلات جداً (52). وجنود الأمير موسى بن نصير يصرخون جميعاً صرخة الفرح وهم يهوون ساقطين كما تذكر الليالي، و الشاعر هو الآخر يصرخ مرتطماً بالصخر دون أن يموت، وهنا المفارقة عن السقوط في ألف ليلة وليلة.

هي المرأة السحرية، أو الجنة الأسطورية التي يرمي الشاعر نفسه من أعلى قمم الدنيا، واثقاً أنه لن يموت إذا صادف عينيها، وتبقى هذه المرأة حلماً عصياً، أو لؤلؤة يستحيل القبض عليها، إنها السراب الهارب أبداً، أو النار التي تحرق عاشقها، ويختتم الشاعر القصيدة بالمقطع الآتي، بعنوان ليلة من تلك الليالي:

« الغائب لا يرجع قبل الموت .. !
قالت .. وانسحبت خلف ظلامٍ من دم.
فأدرت دموعي صوب الغسق النابت في العينين الراحلتين.
و صرخت .. حنانيك سؤال .. !
و كطير البرق امتثلت ثانية ..
قالت .. ويحك هل تجرؤ ؟
قلت .. الرحمة إن صفاتي تركتني (منذ) جراح ..
و حياتي احترقت برماد خطاب.
ضحكت بجنون .. تركتني كرماد ورماد .» (53).

و نلاحظ تعدد مستويات الترميز التي تشير إليها المرأة، بحيث يبقى كل مستوى قابلاً لأن يفسر تفسيرات تناقض بعضها، لكن يبدو لي أن هذه المستويات لا تحيل إلى الفضاءات الرمزية الأسطورية التي تتعلق بشخصية شهرزاد، ولا تشير إلى بنية هذه الشخصية الرمزية، واسقاطات هذه البنية، وأبعادها الإشارية والإيحائية والرؤيوية.

خاتمة

واختتم هذه الدراسة بقصيدة قصيرة بعنوان «شهريار» للشاعر التونسي « سوف عبيد »، ويشير فيها إلى عبثية وعدم جدوى الفعل الشهرياري الأسطوري في علاقاته الكثيرة مع نساء مدينته، والتي هي علاقة انتقامية وقمعية لهن، ومهما كانت محاولاته الكثيرة الرامية للوصول إلى رأس النبع العذب، وبالتالي تحقيق أمنيته في الحصول على امرأة لا تعرف الخيانة، بعد أن فقد كل ثقته بنساء مدينته، فإن هذه الأمنية تصبح سراباً أيضاً لتهرب في فضاءٍ خاوٍ « الجيب، المثقوب »، وما نساء مدينته غير أذناب أفاعٍ وحراشف، وبالتالي من الصعب الحصول على امرأة نقية لم تعرف الخيانة بعد، داخل المملكة الشهريارية، ويصبح شهريار هو نفسه « جيفة »، أي حالة دونية تافهة أو « ذاتاً » بواراً خاوية في زمن بور مالح، وستصبح حكايات شهرزاد عبثاً في عبث، وتفقد قيمتها الجمالية والحكائية، وبالتالي تفقد فعلها في تهذيب طبائع شهريار، وسيظل الليل طويلاً وينتهي ألق الليالي، فشهرزاد أمست خرساء، أي أن الفعل وتأثيراته داخل الرؤية الشعرية المعاصرة يلغى، ويصبح الزمان خاوياً لا وفاء ولا نماء فيه، ويمكن أن تكون حالة البوار هذه حالة معاصرة، كما كانت حالة أسطورية أو تاريخية.

يقول الشاعر:

« أيها الغارف البحر .. بالحفنة
والمغربل فيه عن الحصاة التي تنزّ
بالنبع العذب
إن النساء اللواتي تخللن أصابعك.
يا ما انسابت ذوائب ضفائرهن
على سدر صدرك الصحراء
ثم انسلخن من قبضتك
كالأمنيات
في الجيب المثقوب
ويحك ما مسكت غير أذناب الأفاعي
وحراشف.
مرغت عليها جسد الجيفة .. في فجاج الملح..
الليلة ستنتظر الديك كثيراً
فشهرزاد أمست خرساء (54).

لقد كان لكتاب ألف ليلة وليلة الصدارة بين الأعمال العربية والعالمية الكبرى، في الفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع والأساطير والخرافات والسحر والقصة والرواية. وقد « ساهمت في المقام الأول حكايات ألف ليلة وليلة في خلقِ الصور الرومانسية الخيالية عن الشرق، إذ حملته معها ونقلته إلى الغرب. وتسنّى للغرب من خلال حكايات شهرزاد اكتشاف الشرق. ولا يوجد مؤلَّف شرقي أثّرَ تأثيراً قوياً في الأدب الأوروبي مثل تلك الحكايات الشعبية الرائعة والجذّابة. وبين ليلة وضحاها أصبح هذا الكتاب جزءاً لا يتجزأ من الأدب العالمي تماماً مثل « إلياذة - Ilias » هوميروس، و« آينيز Aeneis »، و« فرجيل Vergil »، و« ديكاميرونة Decamerone »، و« بوكاتشيو Bocaccio »، والملحمة الألمانية القديمة المسماة« Nibelungenlied » (55). كما ترى أردموته هللر .

وإذا كان لهذا الكتاب مثل هذه المكانة المتميّزة فإنّ لشهرزاد الفضل الأول في جعله يتخطّى حدود الإقليمية، ليأخذ صبغة عالمية بين آداب شعوب العالم.

ويرى البروفسور « جون جو لميير »(56) أن لشهرزاد أثراً في تاريخ المرأة الأوروبية، يقول بهذا الصدد: « إنّ شخصية شهرزاد أثّرت تأثيراً حاسماً في تاريخ المرأة الأوروبية، وجعلت القرن الثامن عشر أعظم القرون في حياتها، وكان لجمالها وثقتها بنفسها، وتصديها وحدها لشهريار الذي عجز كل الرجال عن أن يوقفوه، واستخدامها لسلاح الأنوثة والمعرفة معاً، كان لهذا كله أثرٌ كبير في تكوين شخصية المرأة الأوروبية ».

ولم تتأثر القصيدة العربية المعاصرة بشخصية شهرزاد فحسب، بل تأثرت القصيدة الفرنسية والانكليزية والألمانية والفارسية بهذه الشخصية الأسطورية التي تدفع الخيال إلى مزيد من الجموح والأحلام والإبداع، « إنّ قصص شهرزاد شبيهة بالأحلام، إذ أنها لا تبعدنا عن الواقع ولكنها تعطينا صورة مغايرة له، تلك الصورة التي لا يقدر على إدراكها العقل »، كما يرى كولريدج(57)، ومن خلال هذه الصور التي لا يدركها العقل تشكّلت أجمل الرؤيات الشعرية التخيّلية والإبداعية في شعر العالم المعاصر.

وعلى صعيد الأدب العربي والعالمي لم تتأثر القصيدة الشعرية وحدها بشخصية شهرزاد فحسب،

بل تعدّى ذلك إلى الأجناس الأدبية النثرية كافة، وإلى الرسم والموسيقا و المسرح والسينما، ولا تزال هذه الأجناس تتأثر باستمرار بحكايات ألف ليلة وليلة، باعتبارها منبعاً ثراً لا ينضب من حيث طاقاتها التخيّلية القصوى التي قلما نجدها في أي عمل أسطوري أو قصصي آخر سواء أكان عربياً أم عالمياً.

انتهت الدراسة .

هوامش الدراسة ومراجعها

(1) . عن / ويلبر سكوت Wilbur. S. Scot، " خمسة مداخل إلى النقد الأدبي "، ترجمة د. عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، الطبعة الأولى، 1981 م، ص 266.

(2) . رولان بارت، درس السيميولوجيا،ترجمة عبد السلام بن عبد العالي ، الطبعة الثانية ،دار توبقال للنشر / الدار البيضاء (المغرب) ، 1986م، ص 11 - 12.

(3) ـ ميشيل فوكو، عن / عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، دار أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991 م، ص 8.

(4) ـ ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة د. ميشيل سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د. ت، ص 63.

(5) . عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، ص 11.

(6) . محمد عبد الرحمن يونس، " خطاب الحب والجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة "، مجلة دراسات عربية، دار الطليعة، بيروت، العدد 10 / 11 اغسطس، سبتمبر، 1990 م، ص 93.

(7) ـ عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، دار نزار قباني، بيروت، الطبعة الأولى 1968م، ص 33.

(8) ـ عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1972 م، ص 397.

(9) . د. عبد الرحمن منيف، مجلة اليسار العربي، باريس، العدد 59، نوفمبر، 1983 م، ص 30.

(10) ـ جبرا ابراهيم جبرا، الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1982 م، ص 133.

(11) ـ ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، ص 424 - 425.

(12) ـ د. عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، ترجمة د. محمد برادة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1980 م، ص 115.

(13) . د. عبد الرحمن منيف، مرجع مذكور، ص 31.

(14) . دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان، المجلد الأول، دار التنوير بيروت، الطبعة الأولى، 1983 م، ص 149، 151، 153.

(15) ـ د. صبري حافظ، استشراف الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1985 م، ص 188.

(16) ـ ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، ص 385.

(17) ـ ي. غروموف، الواقعية الإشتراكية، ترجمة عدنان مدانات، دار ابن خلدون، بيروت، الطبعة الأولى، حزيران، 1975 م، ص 19 - 20.

(18) ـ د. صبري حافظ، استشراف الشعر، ص 186 - 187.

(19) ـ زاموشكين وآخرون، الفلسفة والعملية الثورية، ترجمة فهد كم نقش، دار التقدم، موسكو، الطبعة الأولى، 1982 م، ص 252 - 253.

(20) ـ خليل حاوي، ديوان خليل حاوي،(مجموعة نهر الرماد)، دار العودة ، بيروت، الطبعة الثانية، 1979م، ص 119 - 120.

(21) ـ سدوم: فعول من السّدم، وهو الندم مع غمّ، قال أبو منصور: مدينة من مدائن قوم لوط كان قاضيها يقال له سدوم، وقال أبو حاتم في كتاب المزال والمفسد: إنّما هو سذوم بالذال المعجمة، قال: و الدال خطأ، قال الأزهري: وهو الصحيح وهو أعجمي، وقال الشاعر:

كذلك قوم لوط حين أضحوا

كعصف في سدومهم رميم.

وهذا يدل على أنّه اسم البلد لا اسم القاضي، إلاّ أنّ قاضيها يضرب به المثل فيقال: أجور من قاضي سدوم.و ذكر الميداني في كتاب الأمثال أن سدوم هي سرمين بلدة من أعمال حلب معروفة عامرة عندهم،وكان من جوره أنّه حكم على أنه إذا ارتكبوا الفاحشة من أحد أخذ منه أربعة دراهم.

ينظر: شهاب الدين ياقوت بن عبد الله الحموي، معجم البلدان، دار احياء التراث العربي، بيروت، طبعة 1979 م، الجزء الثالث، ص 200.

(22) ـ ايليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، حزيران 1984 م، ص 63.

(23) ـ ب. كوملان، الأساطير الاغريقية والرومانية، ترجمة أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، طبعة 1992م، ص 87.

(24) ـ خالد سليمان، " خليل حاوي، دراسة في معجمه الشعري "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة، المجلد الثامن، العددان 1 / 2، مايو 1989 م، ص 47.

(25) - ايليا حاوي، " خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره "، دار الثقافة, بيروت، الطبعة الأولى، بيروت, حزيران, 1984م،ص 113.

(26) - تشارلز فيدلسون الابن، الرمزية والأدب الأمريكي، ترجمة د. هاني الراهب، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق, 1976م، ص 76.

(27) - أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان تعليق على ما حدث، دار العودة، بيروت، مكتبة مدبولى، القاهرة، الطبعة الثانية، 1 / 4 / 1985 م، ص 233.

(28) - جبرا ابراهيم جبرا، الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت 1982م، ص 133 - 134.

(29). أمل دنقل الأعمال الشعرية الكاملة، ص 234 - 235.

(30). نفسه، ص 235 - 236.

(31). رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص 78.

(32). أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 237.

(33) - د. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة , بيروت ، الطبعة الخامسة، 1988م، ص 214 - 215.

(34). أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 238.

(35) - ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر،بيروت ، دون تاريخ، ص 111.

(36). تفاصيل الحكاية في ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الثقافية، بيروت، الطبعة الثانية، 1981 م، ص 309. وكذلك دراسة محمد عبد الرحمن يونس المفصّلة لهذه الحكاية بعنوان: " نقد خطاب الحب والسلطة في تاريخنا الليلي "، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي للعلوم الإنسانية، بيروت، العدد الثاني والسبعون، السنة الرابعة عشرة، ابريل، يونيو، 1993 م، ص 103.

(37). أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 239.

(38) — نفسه، ص 238 - 239، وإشارات التعجب والفراغات من وضع الشاعر.

(39) - د. عبد العزيز المقالح، " أمل دنقل .. أحاديث وذكريات"، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل، ص 38 - 39 - 40.

(40). أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 240.

(41). نفسه، ص 240.

(42). د. محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1986 م، ص 257.

(43). د. جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1987 م، ص 5 - 6.

(44). اشارات التعجب والنقاط هي من وضع الشاعر.

(45) - كمال عبد الرحمن، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العدد الثاني، السنة 17، آذار 1982 م، ص 4.

(46). نفسه، ص 138.

(47) — تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, 1990م، ص 58.

(48). كريستوفر بطلر، التفسير والتفكيك والإيديولوجية، ترجمة د. نهاد صليحة, مجلة فصول, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة، المجلد الخامس, العدد الثالث، ص 80.

(49). كمال عبد الرحمن، م س، ص 5.

(50) — القصيدة مسجّلة بصوت الشاعر على شريط كاسيت، بحوزة كاتب هذه الدراسة.

(51). كمال عبد الرحمن، م س، ص 6.

(52). لمزيد من الاطلاع حول هذه الحكاية تراجع: ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، ص 160، وما بعدها.

(53). كمال عبد الرحمن، م س، ص 7.

(54). سوف عبيد، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، العدد 47، جانفي، 1988 م، ص 27.

(55) - أردموته هللر، شهرزاد والحركة الرومانتيكية في أوربا، مجلة فكر وفن، دار ميونخ، ألمانيا، العدد 42، العام 22، سنة 1985 م، ص 52.

(56). عن / مجهول المؤلف، شهرزاد في ألف ليلة وليلة، مجلة الجيل، باريس، المجلد الرابع، العدد العاشر، اكتوبر 1983 م، ص 57.

(57). عن / اردموته هللر، شهرزاد والحركة الرومانتيكية في أوربا، ص 57.

مصادر الدراسة ومراجعها

1. الكتب العربية

(1) - إبراهيم جبرا، جبرا: الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، 1982 م.

(2) - إسماعيل، د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة , بيروت ، الطبعة الخامسة، 1988م.

(3) - أوكان، عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة، دار أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991.

(4) - البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، دار نزار قباني، بيروت، الطبعة الأولى 1968م.

(5) - البياتي، عبد الوهاب: ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1972 م.

(6) – جبرا، جبرا إبراهيم: الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1982م.

(7). حافظ، د. صبري: استشراف الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1985 م.

(8) ــ حاوي، خليل: ديوان خليل حاوي، (مجموعة نهر الرماد)، دار العودة ، بيروت، الطبعة الثانية، 1979م.

(9). حاوي، إيليا: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره ، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، بيروت، حزيران، 1984م.

(10). حمود، د. محمد: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني،

(11). الحموي، شهاب الدين ياقوت بن عبد الله: معجم البلدان، دار إحياء التراث العربي، بيروت، طبعة 1979 م، الجزء الثالث.

(12). خشبة، دريني: أساطير الحب والجمال عند اليونان، المجلد الأول، دار التنوير بيروت، الطبعة الأولى، 1983 م.

(13). دنقل، أمل: الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان تعليق على ما حدث، دار العودة، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1 / 4/ 1985 م.

(14). قميحة، د. جابر: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1987 م.

(15) - مجهول المؤلف: ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، بيروت ، دون تاريخ.

(16) - مجهول المؤلف: ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الثقافية، بيروت، الطبعة الثانية، 1981 م .

2. الكتب الأجنبية المترجمة

(1) - الابن، تشارلز فيدلسون: الرمزية والأدب الأمريكي، ترجمة د. هاني الراهب، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976م.

(2). بارت، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي ، الطبعة الثانية ، دار توبقال للنشر / الدار البيضاء (المغرب) ، 1986م.

(3) - ب، كوملان: الأساطير الاغريقية والرومانية، ترجمة أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، طبعة 1992م

(4). تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990م.

(5) ــ الخطيبي، د. عبد الكبير: في الكتابة والتجربة، ترجمة: د. محمد برادة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1980 م.

(6) - زاموشكين، وآخرون: الفلسفة والعملية الثورية، ترجمة فهد كم نقش، دار التقدم، موسكو، الطبعة الأولى، 1982 م.

(7). سكوت، ويبر: Wilbur. S. Scot، " خمسة مداخل إلى النقد الأدبي "، ترجمة د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، الطبعة الأولى، 1981 م.

(8) - غروموف، ي: الواقعية الاشتراكية، ترجمة عدنان مدانات، دار ابن خلدون، بيروت، الطبعة الأولى، حزيران، 1975 م.

(9) - فيشر، ارنست: ضرورة الفن، ترجمة د. ميشيل سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د. ت.

المقالات المنشورة في المجلات العربية

(1) ــ بطلر، كريستوفر: " التفسير والتفكيك والإيديولوجية "، ترجمة د. نهاد صليحة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الخامس، العدد الثالث.

(2). سليمان، د. خالد: " خليل حاوي، دراسة في معجمه الشعري "، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثامن، العددان 1 / 2، مايو 1989 م،

(3) - عبد الرحمن، كمال: « خطاب إلى شهرزاد »، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العدد الثاني، السنة 17، آذار 1982 م.

(4). عبيد، سوف: « شهريار »، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، العدد 47، جانفي، 1988 م.

(5) مجهول المؤلف: " شهرزاد في ألف ليلة وليلة"، مجلة الجيل، باريس، المجلد الرابع، العدد العاشر، اكتوبر 1983 م.

(6). منيف، د. عبد الرحمن: مجلة اليسار العربي، باريس، العدد 59، نوفمبر، 1983 م .

(7) ــ المقالح، د. عبد العزيز: " أمل دنقل .. أحاديث وذكريات"، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل. دار العودة، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1/ 4/ 1985 م.

(8) - هللر، أردموته: " شهرزاد والحركة الرومانتيكية في أوربا"، مجلة فكر وفن، دار ميونخ، ألمانيا، العدد 42، العام 22، سنة 1985 م.

(9) ــ يونس، د. محمد عبد الرحمن: " خطاب الحب والجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة "، مجلة دراسات عربية، دار الطليعة، بيروت، العدد 10 / 11 اغسطس، سبتمبر، 1990.

(10) - يونس، د. محمد عبد الرحمن : " نقد خطاب الحب والسلطة في تاريخنا الليلي "، مجلة الفكر العربي، معهد الانماء العربي للعلوم الإنسانية، بيروت، العدد الثاني والسبعون، السنة الرابعة عشرة، ابريل، يونيو، 1993 م.

توجيه النسق الإيديولوجي في المصطلح النقدي

ذة. نورة بعيو

جامعة مولود معمري -تيزي وزو- الجزائر

إن المتتبع لمسار الدرس النقدي المعاصر يلاحظ أن هناك تزايدا واضحا وسريعا لمختلف الطروحات والمقولات النظرية النقدية الأدبية وخاصة بعد عشرينيات القرن العشرين انطلاقا من ظهور اللسانيات الحديثة مع دي "سوسور" والاتجاه الشكلاني وما جاء بعدهما من نظريات ومناهج نقدية كثيرة، فتكثفت هذه الطروحات وهي بمثابة مصطلحات يتسلح بها هذا المنهج أو ذاك حتى يتمكن من مقاربة هذا النص بطريقة فيها الكثير من الدقة والعلمية والعقلنة في تعامل القارئ مع النص الإبداعي سواء كان تراثيا أم معاصرا، ومن هنا لا بدّ من الوقوف عند بعض العناصر المنهجية لإظهار مكونات المنهج النقدي ومدى حياد هذه المكونات ومن ثم براءة المناهج النقدية بشكل عام، أم أن ثمة ما يوجهها بطريقة ما التجسيد قناعات معينة فما هي هذه العناصر؟

•ماهية المنهج:

جاء في لسان العرب لابن منظور أن المنهج أوالمناهج هوالطريق الواضح والنهج هو الطريق المستقيم وفي القرآن قال تعالى **"ولكل جعلا منكم شرعة ومنهاجا"***

أما في المعجم الوسيط فقد قال بالخطة المرسومة وهي دلالة محدثة ومنه مناهج الدراسة ومناهج التعليم ونحوهما**.

وفي الفكر الغربي نجد أن كلمة منهج في الإنجليزية تعني method وفي الفرنسية methode وفي اللاتنية methodusأما في اليونانية methedos ويعني بشكل عام الطريق والسبيل أو التقنية المستخدمة لعمل شيء محدد أو هو العملية الإجرائية المتبعة للحصول على شيء ما أو موضوع ما[1]

ولعل من الفلاسفة والمفكرين الذين اهتموا بقضية المنهج نجد الفيلسوف الفرنسي "ديكارت" الذي حاول إيجاد منهج عام يبحث عن الحقيقة وقد تحقق له ذلك في المنهج الرياضي الذي يعتمد على الدقة والبرهان والعقل وذلك في مختلف الموضوعات والقضايا وقد دعم هذا التوجه "كانط"، إلا أن "باشلار" رفضه لأنه لا يمكن اعتماد المنهج بالمفهوم الديكارتي على كل العلوم وكأنها علم واحد بطريقة تعسفية، ذلك أن المنهج عند ديكارت يتمثل في مجموع القواعد اليقينية والبسيطة التي تضمن لمن يراعيها بدقة ألا يفترض أبدا الصدق فيما هو كاذب وأن يصل إلى علم صحيح بكل ما يمكن العلم به والهدف من المنهج هو توجيه العقل بالكيفية التي تسمح له بأن يصدر أحكاما صارمة وصادقة على كل الموضوعات التي تمثل له"[2]

وعليه يمكن أن نقول إن المنهج هو تلك الخطوات التي نعتمدها للوصول إلى غاية ما وطرائق تحقيق هذه الغاية فهي كثيرة متنوعة إلا أنه يستوجب هنا التفريق بين الطريقة والمنهج.

إن طريقة التحليل والدراسة هي الخطوات التي يتبعها الناقد أو الدارس في دراسة نص معين وهي تتباين بتباين المناهج والأجناس الأدبية ومرجعيات الناقد الفكرية والأدبية فالمفارقة واضحة بين نص مسرحي وآخر شعري وبين المنهج التاريخي والسنيمائي وبين الباحث الذي يلتزم الحجة والبرهنة والإقناع، والآخر الذي يعتمد الوصف والعمومية في خطة العمل لتحليله النقدي "والدليل على ذلك أن عددا من النقاد يستخدمون منهجا واحدا لدراسة نص شعري لكنهم ليسوا مجبرين على اتباع طريقة واحدة، كما أن نصوصا

* أنظر: ابن منظور، لسان العرب، ت/عبد الله علي الكبير وغيره، دار المعارف، القاهرة، ص ص 4554-4555.

** أنظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية في القاهرة، ج 2، ص 966.

[1] أنظر فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 218.

[2] أنظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 219.

أدبية مختلفة تشترك في منهج واحد ولكن الطريقة المتبعة في التحليل ستكون مختلفة..."[1]

•النظرية والمنهج/علاقة تكام وتلازم:

شكلت مسألة العلاقة بين المنهج والنظرية مناقشات طويلة وجدلا حادا بين الرافضين لمزج النظرية بالمنهج كما فعل الشكلانيون مثل: "بوريس إيخنباوم" والمؤيدون لذلك، يقول "إيخنباوم": "إن الشكلانيين لا يتوفرون على نظرية يمكن عرضها على شكل نظام قار وجاهز...".[2]

فالشكلانيون يرفضون وجود صلة بين المنهج والنظرية في حين أن الناقد الألماني "إيزر" أظهرالعلاقة بين النظرية والمنهج محذرا ترادفهما، فلا يمكن للنظرية أن تحل محل المنهج أو العكس وذلك بسبب أن النظرية تقدم لنا المقدمات والطروحات العامة بينما المناهج تزودنا بالوسائل والأدوات في عمليات التحليل والتفسير.[3]

وبحكم أننا بصدد تناول المصطلح النقدي فإن هذا الأخير لا يمكن عزله أو ابعاده عن المجال الأدبي، فالحركة الأدبية مرتبطة لا محالة بالحركة النقدية عبر التاريخ لذلك فنحن نتعامل مع ما يسمى بالنقد الأدبي ومن ثم النظر في المناهج التي نستعين بها لتحليل النصوص الإبداعية خاصة وأن هذه المناهج كثيرة ومتعددة مركزية وفرعية كالمنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي والبنيوي والسيميائي والتداولي والحواري والتفكيكي وغيرها،... حيث أن بعضها يرتبط بالمؤلف والبعض الآخر بالنص فقط ونوع آخر يهتم بالسياق الخارجي بما فيها المؤلف، وغيره يقيم علاقة بين النص كبنية داخلية ثم مع المجتمع كبنية خارجية ...إلخ.

ومعروف أن النقد الأدبي "تجاوز مستوى الذوق الشخصي وإصدار أحكام قيمية ولو بطريقة نسبية خاصة بعد تطور العلوم والمعارف الإنسانية فحدث أن تقلصت هيمنة الأحكام القيمية والمطلقة الناتجة عن الأهواء والميول الإيديولوجية واختلاف الأذواق مما عمق الموضوعية في دراسة."[4]

•المنهج والمصطلح/أيّة علاقة؟

يذهب "الجراري عباس" في مؤلفه "الخطاب والمنهج" إلى أن المنهج ليس فقط مجرد أدوات إجرائية تساعد الباحث على ضبط خطواته في التعامل مع مختلف القضايا التي يدرسها سواء أكانت نصوصا أم موضوعات، فهذا التصور يبقى جزئيا وقاصرا لأن هذا الاعتبار تجاه أي منهج نقدي يمس فقط المظهر الخارجي للمنهج أو كما سماه الجانب المرئي للمنهج.[5]

فالعلاقة وثيقة وضرورية جدا بين المنهج والمصطلح ولا يمكن لأي دارس أن يتخلى أو يهمل أحد عنصري هذه العلاقة وإلا غيّب ما يسمى بالضبط المنهجي[***] فيختلّ الخطاب النقدي وممارسته على النص الإبداعي وتتلاشى وظيفته العلمية المتوخاة من اعتماد المنهج، ذلك أن المنهج والمصطلح عنصران متلازمان بل أن المنهج عامة هو الذي يحدد المصطلح فيسهم هذا بدوره في بلورة المنهج وتحقيق فاعليته ومن هنا فلكل منهج مصطلحاته وإلا سنكون أمام فوضى منهجية ومصطلحية.

وهكذا فلا مفر من هذا التلاحم بين المنهج والمصطلح لذلك "يستوجب احترام مسألة انتماء المصطلح للمنهج الذي يتعالق معه وليس بمنهج مغاير كما أن المنهج هو عبارة عن جهاز مصطلحي محدد ومرن في نفس الوقت، حيث يسمح بالانفتاح النسبي على شتى المجالات المعرفية بالإضافة إلى غلبة اللغة الشارحة في الدراسة النقدية وهي علامة على ندرة المصطلحات فيها، وأحيانا يلاحظ هيمنة المصطلح النمطي أواللامنتمي لأي منهج مما يولد التشيك في المنهج الموظف في الدراسة والمبالغة. كذلك في تعايش مختلف الحقول المصطلحية بين وجود نزعة منهجية مهجنة وأخيرا، فإن تداخل

---

[1] حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر/مناهج ونظريات ومواقف أنفو-برانت، فاس، ط 2، 2012، ص ص 18-19

[2] إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، بيروت، 1982، ص 58.

[3] أنظر: فاضل ثامر، المرجع السابق، ص 229.

[4] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص ص 25-26.

[5] أنظر: الجراري عباس، خطاب المنهج، منشورات السفير، (د، م)، ط 1، 1990، ص ص 40-41.

[***] أنظر: خلدون الشمعة، المنهج والمصطلح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1979، ص 49.

مرجعيات الحقول المصطلحية يوازيه تداخلا في الأصول النظرية التي تنظم تلك الحقول".[1]

•المصطلح/المفهوم والضوابط:

لقد أضحى التعامل مع أي منهج نقدي ضرورة علمية لتحقيق نتائج مقنعة خاصة في الدراسات الأدبية وهذا يتطلب اللجوء إلى حزمة من المصطلحات المنتمية إلى منهج بعينه، إذ يستحيل أن يشتغل هذا المنهج أو ذاك بغياب أو إهمال الجهاز الاصطلاحي له فما هو المصطلح؟

يقول "عبد القادر الجرجاني" في مؤلفه "التعريفات": "إن الاصطلاح هو عبارة عن اتفاق قوم على تسمية شيء باسمٍ بعد نقله عن موضوعه الأول لمناسبة بينهما أو مشابهتها في وصف أو غيرها.[2]

فالمصطلح عندالتراثيين هو اتفاق القوم والجماعة المتخصصة في البحوث اللغوية على دقة دلالة الكلمة ومدى تناسبها في الموضوع الذي نقلت عنه.

أما تعريف المصطلح عند المحدثين فقد تعدد بتعدد الباحثين والنقاد، ومن بين هؤلاء الدارسين نجد"عبد الله المسدي" الذي ذهب إلى "أن مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاورالعلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال".[3]

من هنا فالمصطلح هو العنصر المميز لعلم عن آخر، وبالتالي منهج نقدي عن غيره طلبا للدقة والتخصيص والوضوح، متجاوزا بذلك المظهر اللفظي والمعجمي للكلمة، الأمر الذي دفع بعض النقاد إلى التحذير من خطورة "الاستعمال الاعتباطي والعشوائي لهذه الأداة/المصطلح الذي يتوجب عليه المحافظة على العناصرالمفهومية التي شكلته، ويتمكن كذلك من خلق تواصل متبادل بينه وبين اللغة التي ينتجها ويدفعها، وبين الموضوع الذي يريد معالجته".[4]

ولأن علم المصطلح أو المصطلحية Terminology هو علم قديم جديد هدفه البحث في العلاقة الوثيقة بين مختلف المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التي تعبّر عنها، فقد ميز "ألان راي" Alain Rey بين علم المصطلح وصناعة المصطلح فقال عن الأول: "إنه يهتم بالمسائل الأساسية التي تثيرها دراسة المصطلحات ويقترح إطارا تصوريا لفهمها مميزا بين صناعة المعاجم وعلم المفردات، وبالتالي فعلم المصطلح يهتم بجمع المصطلحات ووصفها ومعالجتها وتقديمها. أما عن الثاني أي صناعة المصطلح فهدفها وصف المصطلحات في المعاجم المتخصصة أو بنوك المصطلحات سواء كان في صيغة ورقية أو إلكترونية. والمتخصص في صناعة المصطلح هو "المصطلحي" وهو اسم حديث جدا علما أن صناعة المعاجم كانت قد عرفت قبل أن يتم ابتكار تسمية المصطلحي"[5]

ولأن المصطلحات كثيرة ومتنوعة كما أن مجالات اشتغالها واسعة جدا، فإن تحديدها يتحقق بالنظر إلى إطار تخصصها، فالمصطلح العلمي يتحدد ضمن النظرية العلمية التي ينتمي إليها والمصطلح النقدي تتحدد مكانته كذلك في إطار النظرية النقدية الأدبية "ومن ثم فتطور المصطلح يخضع لتطور التخصص نفسه، ذلك أن المصطحات تتواجد في لغات متخصصة والتي من سماتها الدقة والدلالة المباشرة وبهذا تختلف لغات التخصص عن اللغات العامة واللغة الأدبية المتداولة مختلف اللغات الاجتماعية".[6]

ولأن لكل مصطلح مفهومه الخاص به، حيث أن المصطلح يدل على مفهوم معين والمفهوم عبارة عن

---

[1] يوسف واغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 1، 2008، ص ص 58-59.

[2] عبد القادر الجرجاني، كتاب التعريفات، نقلا: عن محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار تجريب للطباعة والنشر، د ط، (د، ت)، ص 10.

[3] عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، (د، م)، 1984، ص 11.

[4] أحمد بوحسن، المصطلح والنقد العربي الحديث، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد: 60-61، فبراير 1989، ص ص 83-84.

[5] ماري كلود روم، علم المصطلح/مبادئ وتقنيات، ت/ريما بركة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2012، ص ص 33-44.

[6] محمود فهمي حجازي، المرجع السابق، ص ص 13-14.

تصور ذهني يحفظ العناصر المشتركة لعدد من الأشياء على صعيد العناصر الأساسية. فالمصطلحي ينظر إلى المصطلح على أنه الترجمة اللغوية والملموسة لمفهوم ما وهنا يسبق المفهوم وبعد ذلك نبحث عن الشكل اللغوي الذي يناسبه.[1]

وهنا تجدر الملاحظة إلى أنه يجب التعامل الصارم والذكي مع مختلف المصطلحات والمفاهيم، حتى لا نقع في فوضى الاستعمال فلا يراعي تناسب المفهوم للمصطلح الذي يناسبه والعكس، ذلك أنه أحيانا نجد مصطلحا واحدا له عدة دلالات وكلّ يفهمه ويتعامل معه كما يشاء لذلك بذل بعض الباحثين مثلا في العالم العربي مجهودا معتبرا لوضع مجموعة من الضوابط، رغبة في خلق مصطلحية أو علما مشتركا بين اللغة والمنطق والإعلاميات وعلم المعرفة والتصنيف، للتأكيد على أهمية العلاقة بين المفهوم والمصطلح"[2] وهذا ما أقرته ندوة توحيد منهجيات وضع المصطلحات العلمية الجديدة التي نظمها مكتب تنسيق التعريب بالرباط سنة1981.[3]

•المنهج النقدي/المصطلح بين الحيادية العلمية والتوجيه الإيديولوجي:

إن المنهج هو عبارة عن مجموع الأدوات والإجراءات المرتبطة في غالبها بوعي معين ورؤية خاصة وتصور محدد ذلك أن كل منهج إلا ويرتبط بمرجعيات معرفية مختلفة يختصرها المصطلح العلمي أو النقدي بشكل خاص في حقول العلوم الإنسانية كالدراسات الأدبية، "فالمصطلحات من بضاعة اللغة واللغة من بضاعة الثقافة فالعقول تتبادل المصطلحات داخل الثقافة الواحدة، أوتتبادلها عبر حدود الثقافات المختلفة بطرائق شتى... والأمر سيكون خطيرا، إذا أدركنا أن الثقافة القوية والمهيمنة تولد بالضرورة مصطلحات من نفس الطبيعة"[4].

وعندما نقول الثقافة لا يجب أن نتجاهل القناعات والطروحات الإيديولوجية الكثيرة التي يتضمنها المصطلح في إطار المنهج الذي يندرج في إطاره وهكذا لا يمكن إبعاد المنهج النقدي عن أي نسق إيديولوجي، طالما أن النقد له صلة بالإبداع الأدبي وهذا لا يمكن لأحد أن ينفي العلاقة الوثيقة بين الأدب والإيديولوجية مع كل محاولات الإبعاد والتغيب والفصل بينهما من طرف بعض الاتجاهات النقدية نفسها كالشكلانية والأسلوبية ولكنها باءت كلها بالفشل ذلك أن القاسم المشترك بين المجالين الأدب/النقد والإيديولوجيا هو الذات الإنسانية وبالتالي فهذه الذات المبدعة والناقدة والمفكرة والمنفعلة هي صفات لا يمكن أن تتواجد إلا مجتمعة في هذا الإنسان العاقل الذي يعيش ويتفاعل مختلف القيم والأفكار والمواقف والأحكام وعليه فإن الإيديولوجي تشير إلى نسق من الآراء والأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية والدينية وهذا النسق هو جزء من البنية الفوقية للمجتمع....."[5]

لقد وضع المنهج النقدي/المصطلح جماعة المتخصصين في مجالس الأدب والنقد في مرحلة تاريخية معينة وفي سياق حضاري وثقافي وكذلك فكري معين، فالمنهج النقدي ما هو إلا ثمرة لتضافر كل هذه المجالات مما يستدي إعادة النظر في المنهج كيفما كان بسبب التشكيك في مطلقية براءته فحكم أنه وليد شرعي وطبيعي لظروف حضارية معينة ورؤية فكرية تتناسب والمجتمع الذي ظهر فيه ولا سيما إذا كانت الأرضية التي نشأ فيه هذا المنهج النقدي متباينة مع الأرضية التي انتقل إليها أو يطبق فيها، لذا فالفرق كبير بين الحضارة الغربية والحضارة العربية، قال أحد النقاد مشخصا هذا التباين الحضاري بين الطرفين: "أرضية منهجية واصطلاحية شاملة هناك، وأخرى محدودة وجزئية هنا، وإبداع علمي ولّى وجهه شطر أولئك وولّى ظهره لهؤلاء."[6]

واللافت للانتباه، أن المصطلح النقدي العربي أو المغاربي بخاصة، قد نهل بشكل واضح من المرجعية الغربية الأوروبية والأمريكية، ولأننا نتوخى التوقف عند بعض المصطلحات النقدية التي ارتبطت بالجنس الروائي فإن حقل السرديات كان الأكثر حظا من غيره

---

[1] أنظر: ماري كلود روم، المرجع السابق، ص ص 46-47.

[2] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 171.

[3] أنظر: علي القاسمي، مقدمة في علم المصطلح "الموسوعة الصغيرة"، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د ط، 1985، ص ص 107-112.

[4] سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2011، ص ص 47-48.

[5] فاضل ثامر، المرجع السابق، ص 135.

[6] نجيب العوفي، ظواهر نصية، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 1، 1992، ص 8.

من الأنواع الأدبية، فقد اشتغل العديد من النقاد العرب/المغاربة المعاصرين بالنقد الروائي باعتبار أنّ معظم المناهج النقدية في هذا الإطار انطلقت من مدونات روائية بالدرجة الأولى سواء كان ذلك في روسيا أو ألمانيا أو فرنسا.

ومن هنا فإن عنصر المثاقفة وعملية التأثير والتأثر لعبت دورا كبيرا في تحفيز نقاد العرب على مطالعة النقد الغربي في أصوله النظرية ومفاهيمه عبر القراءة والترجمة والتعريب ثم الممارسة النقدية دراسة ومقاربة، ومن هنا يعدّ النقد الغربي ولا سيما في مجال الرواية مرجعا أساسا من خلال ما طرحه رواد الرواية الجديدة في فرنسا أمثال ""ميشال بوتور" و"ناتالي ساروت" و"ألان روب غرييه" و"جيمس جويس" في انجلترا وغيرهم من الكتاب الحداثيين ممن خاضوا مسالك التجريب بحثا عن المغاير من الأشكال السردية قصد تجاوز النموذج السائد وتجسيد سمات حداثتها، لا سيما بعد فترة السبعينيات من القرن العشرين. حيث راح العديد من النقاد والدارسين العرب بعامة يتفاعلون مع مختلف منجزات النظرية الغربية وإجراءاتها، يستثمرونها في مقاربة النصوص الروائية بخاصة".[1]

والملاحظ أنّ كثافة المصطلحات النقدية في مجال السرديات حفز النقاد إلى تبنها مع كل نص سردي ولكن مع غياب واضح للحمولة الإيديولوجية التي توجه هذا المصطلح أو ذاك، وذلك عندما نحفر في أصوله النظرية الفلسفية والمعرفية والتاريخية، فواضع المصطلح لا يمكنه أن يفرغ هذه القناعة الإيديولوجية فيتعبأ بها ومن ثم فترجمته أوانتقاله من أرضية إلى أخرى يصاحبها انتقال لهذه القناعة، حتى وإن كان السياق الذي أنتج فيه هذا المصطلح في الماضي مختلفا. وربما هذا ما يفسر سهولة تكييف نص روائي ما مع إجراءات منهج معين وصعوبة تكييفه مع إجراءات منهج مختلف، حيث نقاط التقاطع واضحة وكثيرة بين النص والمنهج في الوضعية الأولى وتكاد تكون منعدمة في الحالة الثانية، كما تلعب قناعات الناقد دورا مهما في التفاعل مع مصطلح معين أو النفور منه في إظهار درجة التعبئة الإيديولوجية من غيابها تجاه مصطلح ما، مما يؤثر سلبا على دراسة النص الأدبي ونقده، فتغيب الدقة والموضوعية ويضيع حق النص في متاهات تأويل القارئ المقيد بطروحات إيديولوجية معينة، "فعندما نستقبل مصطلحات من لغة وثقافة أخرى وننقلها إلى لغتنا ونستعملها نقديا، فإننا لا ننقل فقط كلمات ولكن بالإضافة إلى ذلك ننقل مفاهيم مثقلة بحمولات تاريخية ومعرفية مختلفة".[2]

نلاحظ إذن: أنه لولا هذه الحمولة الفكرية والإيديولوجية والمصطلحات المتعددة في نقد المعاصر لتساوت كل المناهج النقدية فلا فرق بين المنهج النفسي والمنهج الاجتماعي والأخر البنيوي وهكذا...

نعتقد أن الاختلاف بين مختلف هذه المناهج يعود في الغالب إلى ما تختزنه من قناعات فكرية وطروحات فلسفية ورؤى شخصية واجتماعية ميزت فترة/مرحلة تاريخية معينة. وللتمثيل على تعددية الطروحات من جهة وسلطة أو هيمنة نسق إيديولوجي أو فلسفة معين على أحد المصطلحات النقدية، نقف عند بعضها علما أن أغلبها ارتبط بالإبداع النثري أي أن أكثر المقابلات التي استعانت بهذه الإجراءات كانت على نصوص روائية أو درامية ومنها :

1- المنهج البنيوي التكويني/ Structuralisme génétique ورؤية العالم:

بداية فإن مصطلح التكويني نعثر عليه كذلك باسم "توليدي أو تكريبي" وأحينا اجتماعي وما يهمنا في هذا الإطار هو كيف ظهر هذا المنهج؟ ما هي مرجعياته؟ هل ارتبط بفلسفة معينة قبل أن يصل إلى رائده المعروف الناقد الروماني الأصل من مواليد "بوخارست" "لوسيان غولدمان"؟**** وفعلا لقد تضافرت عدة عوامل وعناصر وكذلك مؤثرات شخصية، اجتماعية ودنية في بلورة على المنهج. فقد قضى "غولدمان" طفولته ببلدة "بوتوزالن" برومانيا أين أتمّ دراسته الثانوية، ثم انتقل إلى مدينة "بوخاريست"، وفيها يتحصل على شهادة اللسانس في الحقوق، حيث احتك

[1] بوشوشة بوجمعة، النقد الروائي في المغرب العربي، الانتشار العربي، بيروت، ط 1، 2012، ص 109.

[2] سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط 1، 2012، ص 186.

**** لوسيان غولدمان، ولد ببوخاريست (رومانيا) سنة 1913 توفي سنة 1970.

لأول مرة بالفكر الماركسي هذا أولا وثانيا اكتشافه "لجورج لوكاتش"، خاصة عندما انتقل إلى فينا سنة 1933، وبعد أن شرع في تحضير أطروحاته في الاقتصاد السياسي واللغة الألمانية و فلسفة الكانطية وهو متنقل بين فرنسا وسويسرا هروبا من الاحتلال الألماني، ليعود إلى باريس بعد سقوط ألمانيا ويحضر دكتوراه أخرى في الأدب بعنوان "الإله الخفي" le dieu caché حول مسرحيات "راسين" و"خواطر باسكال". ينشغل بعد ذلك بمجال التأليف، فكان كتابه "العلوم الإنسانية والفلسفة"، ثم يألف كتابين آخرين هما "البنيات الذهنية والإبداع الثقافي" وكذلك كتاب "الماركسية والعلوم الإنسانية" وهذان المؤلفان يعبران بشكل خاص عن اهتمام "غولدمان" النظري بالعوامل التي يمكن أن تسمح للمجتمع الغربي بالاتجاه نحو الاشتراكية/الحلم.[1]

لقد إنطلق "غولدمان" من منطلق اجتماعي جدلي حاول أن يجدده عبر الأسس التي قرأها للمفكر والفيلسوف المجري "جورج لوكاتش"، فاعتبر أي "غولدمان" أن الأدب عامة والفن الروائي خاصة، له وظيفة محددة في الإطار الفكري داخل المجتمع، حتى وإن بدا منسجما ومتماسكا، فإنه يحمل مجموعة من التناقضات الداخلية من أجل ذلك يتوجب على الدارس أن يحلّل بنياته الداخلية، لتتضح رؤية المبدع المتخفية. وهذا الطرح بتأثير من "جورج لوكاتش" الذي ذهب: "إلى أن الفن عوما هو تعبير مباشر عن الصراعات الاجتماعية القائمة في أي مجتمع باعتبار أن علم الاجتماع البنيوي التكويني يعتمد في دراسته للثقافة على منهج علمي أساسه الجدلية القائمة على ركيزتين أساسيتين هما:

أ-"أن كل تفكير في العلوم الإنسانية ينبثق من الداخل، وهذا التفكير هو جزء من الحياة الفكرية للمجتمع ولأنه عنصر لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية فإن تطوره وتغيره يؤدي إلى تغيير ولو نسبي فيها.

ب-أن علم الاجتماع الجدلي التكويني يعتبر النشاطات الإنسانية كإجابات للفاعل الفردي والجماعي المعبرة عن وضعية ما."[2]

يبدو أن "غولدمان" قد تأثر بطريقة ما بفكر "لوكاتش" وخصوصا كتابه "الروح والإشكال" الذي حلل فيه "لوكاتش" العلاقة الوثيقة بين الواقع والفن أو بين الإبداع والحياة المعيشة، وهذا ما يدفع الدارس إلى إقامة علاقة واضحة بين النص الإبداعي وسياقه الخارجي الشامل، فقد أشار "لوكاتش" هنا إلى "النظرة الشمولية" ولا سيما في مؤلفه "نظرية الرواية"، بأن الفن الروائي هو كل متجانس لعناصر غير متجانسة تحوي سيرورة الفرد الإشكالي نحو ذاته لمعرفتها بالمقابل مع كتلته المعزولة "فالنوع الروائي الإشكالي هو ذلك الذي يلتقي فيه الفردي بالاجتماعي دون أن يفقد كل منهما مكانته المميزة والخاصة به.[3]

وأما تأثر "غولدمان" "بلوكاتش" كذلك يتضح عن كتابه الثالث "التاريخ والوعي الطبقي" الذي رأى فيه أن الصراع يكون محتدما في ظل المجتمعات الرأسمالية بين نوعين من الوعي هما:

الوعي الزائف/conscience fausse وهو وعي البرجوازية المهيمِنة، والوعي الصحيح conscience authentique وهو وعي البرولتارية غير المهيمِنة[4]. تحاول الطبقة المهيمنة فرض سلطتها على كل الطبقات بما فيها الطبقة البرجوازية الصغيرة وطبقة الفلاحين وكذلك البرولتارية، فتوهِم الطبقة المهيمِنة الجماعة الاجتماعية أنها صاحبة الوعي الكلي والوحيد في المجتمع وهو بمثابة الرؤية الوحيدة المكنة للعالم ولكي تستمر في هذه الهيمنة تحرص على إخفاء الطابع الطبقي للمجتمع، ومن هنا يرى "لوكاتش" أن معركة الوعي تكون بين طبقتين مهيمنتين في المجتمع "البرجوازية والبرولتارية" لذلك تحاول الطبقة الثانية جاهدة لتحويل وعيها الصحيح إلى وعي واقع وفعلي، أي نقل المجتمع إلى وضع

---

[1] يمكن العودة إلى كتاب ألّفه جماعة من النقاد، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1986، ص ص 11-12.

[2] حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص9

[3] George Lukas, Théorie du roman, Ed : Goutier et Denoel, Paris, 1974, pp 71-72.

[4] جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، ت/حنا الشاعر، دار الأندلس، 1979، ص 54.

تغيب وتذوب فيه الطبقات، وبالتالي فدور الطبقة الثانية يتجلى في كشف القناع عن الوعي الزائف والتأكيد على أن ثمة فروقا واضحة بين الطبقتين[1]، هكذا يبدو أن "لوسيان غولدمان" تأثر تأثرا كبيرا بأفكار "لوكاتش" الذي تدرج من التأثير الهيجلي إلى الماركسي حيث ركز "غولدمان" على مصطلحات: الشكل، البنية، الشمولية، رؤية العالم، الوعي وغيرها،...

فإذا رجعنا مثلا إلى المذهب الشكلي نجده قد ركز على صفة السكونية في الزمان والمكان وكأنها معزولة عن السياق التاريخي والاجتماعي الثقافي الذي نشأت فيه، ويرى التيار الإيديولوجي أن البنية لا تفهم في حد ذاتها، خارج حدود الزمان والمكان، بل من خلال تطورها "ويضرب "غولدمان" مثالا عن دراسة التفاحة التي هي شيء مهم ولكنه يكتسي أهمية أكبر وأكثر لو لم تفصل عن الشجرة التي نضجت فيها ومن هنا يؤكد ارتباط أية نظرية بالسياق الفكري والثقافي الذي نشأت فيه".[2]

ومن هذه المنطلقات بلور "غولدمان" طرحه للمنهج النقدي البنيوي التكويني مسترشدا بمقولات "هيجيل" و"ماركس" و"لوكاتش" وغيرهم. فأدرك أن تفسير الأعمال الأدبية الكبرى لا يتحقق إلا بالعودة إلى الفكر الذي نشأ في حضن الجماعة التي ينتمي إليها المبدع أو المعبر عنها ضمنيا. فيمثل رؤية محتواه داخل العمل الأدبي نفسه الذي لولا الفاعل الجمعي كما يقول "غولدمان" لما أنتج هذا العمل الفني، وبطبيعة الحال يدعم هذا الجانب بتجارب الكاتب المعرفية وقدراته التخييلية، وذلك على مستويين "مستوى علاقة بنيات عالم النص الأدبي التي تتطابق مع البنيات الذهنية لإحدى الجماعات الاجتماعية أو تتعالق معها بشكل واضح، ومستوى الممارسة الإبداعية الحرة تجاه العالم التخييلي في النص الإبداعي،..."[3]

فالإنسان بالنسبة "لغودلمان" ليس سوى جزءً من كل ما تصنعه الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها، فالمهم هو ما يعبر عنه المؤلف داخل النص لأنه يرتبط بمعيشة اليومي جزئيا، فهو جزء من المجموعة الاجتماعية التي ينتمي إليها، ففكرها هو الذي ينعكس داخل النص الإبداعي كما ذهب إلى ذلك الناقد "سعد البازعي" وهذا المفهوم هو الذي عبر عنه "غولدمان" بالمدلول[4] (signifié) الذي يحيلنا إلى ذلك البناء الذهني الذي يتضمنه النص الأدبي، وقد سماه "برؤية العالم" (vision du monde) "وهي نسق من الأفكار المنسجمة عند الطبقة الاجتماعية في ظروف مميزة تبلور من خلالها وعيها بالواقع، ومن ثم تتمكن من إدراك طموحاتها وأهدافها الفعلية والعاطفية والثقافية"[5] وبواسطة المزج بين المدلول أو رؤية العالم والقدرات التخييلية الذاتية عند المبدع، يخلق" غولدمان" ما يسمى بالعلاقة التماثلية relation analogique تعتمد هذه العلاقة على عمليتي الفهم والشرح أو التفسير، ومن ثم يتم التعرف على هذه البنية الفكرية الأوسع، لما يوجد بينها وبين النص من تناظر، إنها واحدة من البنى التي تعبر عن إيديولوجية ما موجودة في الواقع المعيش.

فلا شك أن رؤية المؤلف لم يخلقها هو بل يرفعها إلى أقصى درجة الانسجام في عمل متخيل، عندما يعبر عما يجب أن تكون عليه الفئات التي منها يستمد المبدع مادته الخام، "فهي رؤية جماعية أثرت فيه، إلا أن هذه العلاقة ليست بالسهولة التي نعتقد، فهي بنية ذهنية تميز فئة من الفئات المتواجدة في الواقع".[6]

ولعل الدليل على درجة الحمولة الإيديولوجية التي نلمسها في مصطلح رؤية العالم هو النجاح الذي لقيه تطبيقه على نصوص "راسين" و"خواطر" "باسكال"، حيث لاحظ "غولدمان" أن هناك تماثلا بين بنية هذه النصوص مجتمعة وبنية تفكير الجماعة "الجنسينيه" jansénistes ذات التوجه الديني (الإيمان بالقدرية والعفو الإلهي) وقد دافع "باسكال" عما لاحظه من رؤية مأسوية عند هذه الجماعة الدينية في القرن السابع عشر. فذهب "غولدمان" في مؤلفه "الإله الخفي" أن القاسم المشترك بين "باسكال" و"الجنسينية" كإيديولوجيا، فلسفة "باسكال" هو هذه الرؤية التي

[1] أنظر المرجع نفسه، ص 59.

[2] جمال شحيد، في البنيوية التركيبية/دراسة في منهج غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1982، ص ص 74-75.

[3] Voir: Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1975, pp 345-346

[4] أنظر: سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، ص 305.

[5] Lucien Goldmann, Le Dieu caché, Gallimard, Paris, 1979, pp 349.

[6] فاطمة الزهراء إزرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989، ص ص 168-169.

تبنتها طبقة النبلاء وخاصة في فرنسا، حيث أجمعت هذه الطبقة على رفض الواقع وإدانته مع التأكيد على استحالة تغييره يوما[1] وهي نفس الرؤية المأسوية التي كان يؤمن بها الكاتب "باسكال" الرجل المتدين بالمسيحية التي وحدها القادرة على إزالة هذا الغموض عن الواقع المتعفن.

وهكذا يخلص "غولدمان" إلى "أن العمل الفني بعامة كالممارسة الدينية، هو شكل لغوي، أي وسيلة للتواصل الاجتماعي، فأعمال "راسين" وقائع جمالية توافرت على مطابقتين، مطابقة بين رؤية العالم كحقيقة معيشة وبين العالم التخييلي للمبدع، ومطابقة بين هذا العالم وبين النوع الأدبي الذي احتوى هذا العالم".[2]

من هنا فإن هذا الترابط بين رؤية العالم/الواقع المعيش والعالم التخييلي/خيال المبدع، وبين الجمالي والإيديولوجي، لا يوجد إلا في الأعمال الصادرة عن مؤلف عبقري يستطيع أن يبلور رؤية العالم لدى هذه الطبقة أو تلك، فلكي ندرس رؤية العالم في روايات "الطهار وطار" أو "واسيني الأعرج" مثلا، وبالتالي اكتشاف رؤيته العامة، علينا أن نعلل لماذا ينطلق المؤلف من الجزائر أو من الوطن العربي بالذات، وفي فترة زمنية معينة ثم ندرس البنية الذهنية الجزائرية أو العربية في هذه المرحلة التاريخية وخصوصية السياق الاجتماعي والاقتصادي الذي أدى إلى التعبير عن الرؤية بالذات دون سواها، ودون تجاهل الطبقة التي تبنت هذه الرؤية ولما رفضتها أخرى؟ وهنا تتضح قيمة مصطلح آخر ارتبط باسم "غولدمان" هو العبقرية، حيث عرّفها انطلاقا من الكاتب العبقري، الذي يتمتع بحساسية تسع الكون كله، كما تتميز بإنسانية عميقة جدا، عبر ما يبدعه من نصوص، "ذلك أن العبقرية هي دائما تقدمية، وأن منظور الطبقة الصاعدة هو وحده القادر في مرحلة تاريخية معينة، ومن خلال كل الإيديولوجيات وأخطاء الأخطاء أن يضمن لنا المعرفة الأكثر اتساعا والحساسية الأكثر غنى ولاسيما في فترات الأزمة والتحولات الاجتماعية العميقة".[3] وأخيرا فقد منح "غولدمان" المنهج البنيوي التكويني أداة إجرائية هي رؤية العالم من منطلق النقد السوسيولوجي للأدب وكذلك الدور الأساس الذي تلعبه الإيديولوجية كوسيط تحمله الأعمال الأدبية بعامة والروائية بخاصة.

2- المبدع الحواري/حوارية "ميخائيل باختين" (dialogisme)

ومعه نحاول أن نكشف عن بعض جذور مصطلح الحوارية ومختلف العناصر التي أسهمت في بلورة هذا المصطلح أكثر، وخاصة مقاربته على النص الروائي.

ألا يمكن أن نقول إن اهتمام "باختين" ودراسته للرواية، جعله يتصدر الطروحات المهمة لتأسيس نظرية خاصة بالجنس الروائي، في مرحلة تميزت بالنقاش الأدبي والجمالي الذي كان محتدما في العشرينات بالإتحاد السوفيتي بين الشكلانيين الروس وانتقاد الماركسيين وبمستوى عال من التفكير النظري الجدي، إلا أن هيمنة الماركسيين المتشدّدين على المؤسسات الثقافية والفكرية سهل عليهم التصفية الإيديولوجية للشكلانيين من قبل المؤسسة السياسية الستالينية والثقافية النقدية الجدانوفية، وهكذا كان لزاما على "باختين" قبل أن يبدأ مشروعه النظري الجديد أن ينقد تعصب الشكلانيين الأكثر تجريدا ويعارض قساوة القمع والفكر الأحادي.

لقد رفض "باختين" ثنائية الشكل والمضمون أو تغليب أحد الطرفين على آخر، فالعلاقة بين الأدب والمجتمع ليست علاقة تأثير وتأثر، كما أنها ليست علاقة انعكاسية أو أحادية، لأن الأدب هو المجتمع "إذ نرى في الرواية المجتمع وهو يتحرك، فهو يرفض ثنائية الشكل والمضمون والتحليل المضموني الصرف، معتبرا أن الأدب شيء واحد داخل الخطاب كظاهرة اجتماعية".[4]

فالحوار الواسع أو الحوارية عند "باختين" متأتية من إيمانه بأن مجال العلوم الإنسانية يعج بالموضوعات الكثيرة، المتغير والمتحركة، فتحولها إلى حوار مفتوح ومتواصل بين النصوص والخطابات المختلفة "حيث المعارف عند "باختين" تأخذ شكل حوار "أنت" مساوية "لأنا" ولكنها في الوقت نفسه مختلفة عنه".[5]

---

[1] Voir : Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, p 158.

[2] Lucien Goldmann, Le Dieu caché, p 343.

[3] Ibid, p 345.

[4] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1987، ص 35.

[5] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ت/فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1996، ص 199.

لقد شغف "باختين" بالحوار الواسع نظرا للظروف الصعبة التي عاشها أولا، وللرقابة التي سلطت عليه ثانيا، هذا الحوار الذي مُنع منه لفترة طويلة بسبب التهميش والعزلة الجبرية التي سلطت عليه، "إن المسؤولية الكبرى ملقاة على مرجعيات معينة، تكون هي السبب في انتشار الفكر الأحادي المسيطر وهيمنته لفترة زمنية طويلة، وبالتالي تلغى كل مبادرة للتعدد والحوار، لاسيما الوثوقية منها، فالنص الدغماتي يتميّز بعلامة واحدة هي فرض أحادية التفكير، وإبعاد كل حوار فيمنع السؤال، يستمر تصميت الناس حتى الموت".[1] الأمر الذي جعل "باختين" يذهب إلى أن الإيديولوجية قد تكون واحدة أو متعددة، كما أنها ليست إبداعا فرديا خالصا، لأن الفرد عبر الكلمة يؤسس ذاته بوساطة وجهات نظر الآخرين يقول: "إنني داخل الكلمة أشكل ذاتي من وجهة نظر الجماعة، لأن الوعي الفردي نفسه لا يخلق في ذهن الفرد بل في مسار التواصل الاجتماعي لمجموعة البشرية المنظمة".[2] وبهذا فالإيديولوجيا ليست خلقا فرديا بل مجموع وعي الأفراد في تواصلهم الاجتماعي وهكذا تتصف الإيديولوجية بالاجتماعية أكثر من اتصافها بالفردية، فيربط مفهومها للإيديولوجيا بالنتاج الفني وبخاصة الرواية كعالم يرى فيه المبدع المجتمع وهو يتحرك في كل الاتجاهات ووسيلته في ذلك اللغة/الكلمة في الرواية "معتبرا الإيديولوجيات مادة أولية من مواد بناء الرواية، إنها ليست مقتبسة من الواقع ولكنها تجسيد لواقعية الإيديولوجيا نفسها أي مظهر من مظاهرها. فالنص إذا ليس موجودا خارج الواقع، ولكنه منغمس فيه، ولذلك فهو ليس في حاجة إلى أن يعكس الإيديولوجيا ما دام يوجد في مجراها الطبيعي".[3]

إن تواجد الإديولوجيا/الإيديولوجيات داخل النص الروائي مرتبط بعلاقة تواجد المؤلف من خلال علاقته بالأبطال والشخوص المتكلمين. لذا لا يجب أن تطغى على النص، وإنما هي واحدة من مجموع، "فالأبطال يعبّرون بكل حرية عن أفكارهم ورغباتهم دون تدخل من المؤلف، ومن هنا يعبر النص الروائي مسرحا حقيقيا لحوار الإيديولوجيات بما فيها إيديولوجية الكاتب، فهي واحدة دون هيمنة على ما سواها من الأطراف المتصارعة في الرواية".[4] ولا يستثني "باختين" هنا إلا الحيوان الذي لا تخضع صرخته للجو المجتمعي، عكس الإنسان المتكلم، سواء أكانت الكلمة لها علاقة بالفن/الرواية، أو القانون أم بإيديولوجية اليومي، "هذا الأخير الذي يستحوذ على مساحة معتبرة من الفضاء الروائي الذي يحتضنه وينقل غناه وتنوعه المتجدد باستمرار كما أنه يرد على شيء ما يفنّد، يؤكد، ويستبق الأجوبة والاعتراضات المحتملة ويبحث عن سند".[5] وقد اعتبر "باختين" كلاً من "فرانسوا لابليه" و"دوستوفسكي" من المبدعين الكبار الذين جسّدوا الخط الحواري في نصوصهم الروائية عبر تكثيف اللغة الكرنفالية التي تعبر فعلا عن الشعب المهمش والمقيد بالسلوكات الرسمية المتسلطة في عصره، بواسطة لغة الشعب الساخرة والضاحكة، حتى يتمكن من مواجهة خوفه من العالم المحيط به، كما استطاع "دوستوفسكي" أن يقدم شخصيات حرّة، دون أن يمزج صوته معها، فالشخصية قد تؤيد الكاتب أو تعارضه أو تثور عليه، ومن ثم فإن موقف المؤلف تجاه شخصياته هو موقف حواري يؤكد استقلاليتها وحريتها، "جعله "باختين" فنان الفكرة وفنان الحوار العميق واللانهائي، فكل شيء عند "دوستوفسكي" ينتهي إلى الحوار، والتعارض الحواري، فالحوار عنده هو هدف وليس وسيلة،..."[6]

وعليه فإن حوارية "باختين" تهدف إلى ترسيخ التعددية اللغوية والصوتية القائمة على تنوّع الخطابات والثقافات والقناعات والرؤى التراثية والمعاصرة الرسمية والشعبية الرفيعة واليومية والمتداولة، فالكل يتحاور في أجواء تفيض بالحرية والحركة، لأن "باختين" ذاق مرارة المركزية اللغوية والثقافية وأحادية السلطة السياسية المهيمنة على العقل واللسان بكل وثوقية لتصمّت الأفواه وتقمع الإرادات. فكان المبدأ الحواري إجراء مهما يتحقق في النصوص الروائية لتتسم بالطابع الحواري وليس بالطابع المنولوجي/الأحادي والمركزي الذي لطالما رفضه "باختين" وناضل من أجله. فمصطلح

---

[1] إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الانماء الحضاري، دمشق، ط 1 2002، ص 181.

[2] Mikhail Bakhtine, Esthétique et théorique du roman, tr : Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1978, p 13.

[3] حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط 1، 1991، ص 7.

[4] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمين العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1989، ص ص 123-124.

[5] المرجع نفسه، ص 129.

[6] ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ت/جميل نصيف الكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1986، ص 259.

الحوارية فعلا محملا بطروحات فكرية وإيديولوجية معينة، أراد "باختين" أن تعمّ الكون بأكمله، فهي دعوة إلى حوار كوني إنساني شامل.

3- النقد النسوي:

ذهبت العديد من الدراسات إلى أن هذا المصطلح يمكن إدراجه في أطر نظرية مختلفة من وجودية وماركسية ثم النظرية المابعد حداثية، حيث يعد من الموضوعات المهمة في النقد الثقافي. ويركز هذا النقد على "الأدب النسائي/الكتابة النسائية écriture féminine أي الأدب الذي تكتبه المرأة عن النساء أو الرجال أو أي موضوع ما، والأدب النسوي/الكتابة النسوية، écriture féministe أي الأدب الذي يبدع من وجهة نظر نسوية سواء أكان بقلم امرأة أو رجل".[1] كما ارتبط النقد النسوي إيديولوجيا وفكريا بمطالب الحركة النسوية العالمية منذ خمسينات القرن الماضي الداعية إلى تحقيق المزيد من المساواة في الحقوق المشروعة للمرآة التي ترفض أن تكون مصدرا للمتعة والجمال والفتنة والتسويق. "كما ترفض أن تبقى ضمن منهج المرأة القارئة لأنه قاصر ولأن المرأة لها القدرة على الإبداع، فالنساء ذوات، ولسن آخرا وأشياء ليس لها قيمة إلا بمقدار ما تخدم أهداف البطل/الذكر، كما يعبر عنه الأدب الذي يكتبه الرجال، فهذا الأدب غريب عن الأنثى لأنه ينكر شخصيتها".[2]

ومن خصائص النقد النسوي الغربي رفضه لفكرة أن الممارسة النقدية تكرس هيمنة الرجل ودونية المرأة التي قبلتها على أنها من البديهيات، وقد تأسس هذا الرفض على مقولة "سيمون دي بوفوار": "إن المرأة لا تولد كامرأة بل تصبح امرأة، فليست الطبيعة هي التي فرّقت بين الجنسين بل الثقافة والمجتمع"[3] بالإضافة لمقولات "جوليا كريستيفا" التي تؤكد أن الأدب النسوي يعكس النساء على سلطة النظام الأبوي معتمدة على طروحات "دريدا" و"فوكو" لتفكيك الممارسة التي عصفت بالثنائيات الراسخة وهدم منظومة التضاد وعكس ثنائيتها لتجاوز هوة الفصل بين الذات وآخرها بواسطة إيقاع التشويش والتخريب في اللغة التي تحتفظ بالفكر الأبوي وتصون خطابه القائم على مركزية الكلمة الذكورية."[4]

وعليه يبقى النقد النسوي الغربي خاصة، يهتم بإعادة قراءة أدب المرأة المهمش، الموروث والمعاصر، "كما يعزّز خصوصية الكتابة النسائية المتميزة والتي لا تتقاطع مع بقية المشاغل الإنسانية والثقافية، لأنها كتابة تضاف للإبداع الإنساني ككل، ذلك أن المرأة عندما تكتب تستدعي المسكوت عنه المتراكم عبر الزمن لتحاوره، تقبله أو تتجاوزه".[5] فكتابة المرأة مختلفة عن كتابة الرجل، لكل خصوصياته وهويته وتقاليده... وعلى العموم تبقى الإجراءات التي تتناول الأدب الذي تنتجه المرأة قاصرة بتلك التي تتناول كتابة الرجل. وهذا ما جعل المبدع والناقد المغربي "أحمد المديني" يذهب إلى أن "الأدب النسوي مصطلح لا نعلم أولا من أطلقه أول مرّة، وثانيا هل هو شعار إعلامي أم توصيف نقدي، أم اختلاطا ببعضهما، وهو الأصح بسبب استثراء إعلام فاسد وجاهل يتعدى على حقوق النقد الأدبي، فهو نبتة طارئة ارتفعت طولا بين عشية وضحاها".[6]

فالأدب النسوي مصطلح نحتفظ عليه بسبب الحمولة الإيديولوجية والفلسفية والفكرية التي ترتبط بمرجعيات ومنطلقات الأدب النسوي أو الأدب الأنثوي القائم على حركة نسائية حقوقية محضة.

وختاما نقول إن لا يمكن لأي مشتغلا في المصطلح النقدي أن يدعي صفاءه وحياده تجاه أي نسق إيديولوجي الذي أسهم في توجيه ذلك المصطلح أو ذاك، بالإضافة إلى ذلك نقول إن أية مقاربة نصية لا تخفي وراءها خلفية أو قناعة فكرية معينة، فرضت على هذا الناقد أن يقف عند هذا المنهج دون سواه.

---

[1] عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس، ط 1، 2011، ص ص 24-25.

[2] ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ت/عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، ط 1، 1996، ص ص 276-277.

[3] حفناوي بعلي، مدخل إلى نظرية، النقد النسوي وما بعد النسوية، الدار العربية العلوم ناشرون، الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 1، 2009، ص 91.

[4] أنظر: المرجع نفسه، ص ص 110-111.

[5] عبد النور إدريس، المرجع السابق، ص ص 24-31.

[6] أحمد المديني، وهج الأسئلة، أزمنة، عمان، ط 1، 2010، ص 46.

كتابـه " الكتابـة في درجـة الـصفر" سـنة 1970، ثـم تعريفـه لمـصطلح التنـاص في بحثـه "لـذة الـنص" سـنة 1973 مـن خـلال قولـه بتعـدّد القـراءات وذلـك بتوالـد الكتابات لأنّ: "تعدّد الكتابات يؤسس أدباً جديداً بالقدر الـذي لا يبتكـر هـذا الأدب لغتـه إلا ليكـون مـشروعاً، فيصبح الأدب أطوبيا اللغة "[5].

و ليس غريباً - في نظرنا - أنْ نُرْجِعَ ظهور مصطلح التنـاص إلى أقـدم مـن ذلـك كلـه، فـإنَّ دراسـتنا لأعظـم الأدباء لا يمكن أن تدور في محيطهم وحدهم، لأنَّ هـذه الدراسة لا تكفي وحدها في تحقيق المعرفة الكاملة، بل إنَّ أكثر المبدعين أصالة هو منْ كان في تكوينه رواسـب من الأجيال السابقة، وهذا ما يذهب لانسن (Lanson) إلى تأكيده قائلاً: "ثلاثة أرباع المبدع مُكَوَّنٌ من غير ذاته "[6]. وبـذلك نقـدر أصـل مـصطلح التنـاص الحقيقـي أنـه يتجـاوز مـا ظهـر في أبحـاث رواد الحداثـة النقديـة خـلال الستينات.

ورغبـةً مـنهم في الوصـول إلى أدق جزئيـات مـصطلح "التنـاص" (Intertextualité)، بـذل العديـد مـن البـاحثين والنقـاد الغـربيين مجهـودات في تكثير مفـاهيم التنـاص، ممـا أدى إلى ظهـور مـصطلحات كثيرة متعلقـة بإضافة السوابق واللواحق التي تدور حـول النص، فقـد صنـف جيرار جينيت- مثلاً - أشـكالاً جديـدة مـن التنـاص نذكرمن بينها [7]:

النصوصية المرادفة	Paratextualité
ما وراء النصوصية	Métatextualité
النصوص الشاملة	Hypertextualité

كما اختلـف النقـاد العـرب المعاصـرون في تعريـب المصطلح الفرنسي (Intertextualité) المنحوت من كلمتيْ: Inter بمعنى داخل و textuel بمعنى نصّي، حيث ذهـب محمـد بنيس إلى ترجمتـه بـ" تـداخل النـصوص "[8] تـارة، وبمـصطلح "الـنص الغـائب"(texte absent) مرةً أخرى[9]. كما أضاف نقاد آخرون عدداً من التراكيب التي رادفت مصطلح التناص، فقد أعطى أنور المرتجى ضروباً لأنواع التناص منها [10]:

الما بعد نصية	Transtextualité
الما بين نصية	Paratexte
ما قبل نصية	L'avant texte
الميتانصية	Métatextualité
الشامل النصي	L'architextualité

و إذا تمثلنـا أطروحـات سـعيد يقطـين، نجـد ابتداعـه لجملة من المصطلحات في مساق الحديث عن التناص أبرزها [11]:

المناصة	Paratextualité
الميتانصية	Métatextualité
التناص	Intertextualité

و مـع ذلـك، يبقـى مـصطلح " التنـاصّ " (Intertextualité) رغـم تعـدد مـشتقاته مـن أكثـر المصطلحات تداولاً ومعالجةً في الساحة النقدية، ومن أهم المفاهيم الإجرائية التي ساهم بها النقاد في تفكيك النصوص والخطابات، ولذلك حاولوا الإفادة بها في إطار المنـاهج النقديـة الأسـلوبية والألـسنية والبنيويـة والسيميائية على حد سواء .

وقد نظر المنهج البنيوي في شكله العام إلى النص على أنه بنية مغلقة، فهو يسعى دائماً إلى دراسته دراسة وصفية قصد الوصول إلى كنهه والقوانين المتحكمة في بنائه من خلال الوقوف على علاقات عناصر النص، بينما نجد التناص يعتبر النص بنية مفتوحة ومنتجة، فمن خلال محاولته في فك اشتباك النصوص عن بعضها البعض، فإنه يحاول في نفس الوقت الوقوف على مدى تفاعل وتبادل العلاقة بين نص وآخر، ليصنع في الأخير من نصوص متضاعفة التعاقب ومن ثقافات متعددة ومتداخلة نصوصاً جديدة .

و في ضـوء هـذه الأهميـة المعرفيـة لمـصطلح "التنـاص" التي تزداد يوماً بعد يومٍ، ارتأينا الوقوف على ممارسات المصطلح عند النقاد البنيويين أمثال: رولان بـارت، وتـودوروف، وريفـاتير، آريفي الـذين حـاولوا فـتح منافذ جديدة بغية ضبط شكل هذا المصطلح ومفهومه .

حاول بارت (R.Barthes) أن يطوّر مصطلح التناص ويعمّقه، وينقله من محور النّص إلى محور النّص القارئ لانفتاحه على آفاق وحقول ثقافية لا نهائية لها، وذلك من خلال حديثه عن " جيولوجيا الكتابات". ففي ذاكرة المؤلف - أثناء إنتاج النص- نصوص يضمّنها نصّه الجديد، وفي ذاكرة القارئ - حين قراءة النص وإعادة إنتاجه - نصوص أخرى خاصة به، ثمّ إن هذا القارئ ليس واحداً، وهذا ما يفتح النّص على آفاق التأويل والتعدّد والاختلاف، وما يجعل النص نصّاً مفتوحاً (Texte Ouvert)[12] .

و بانفتاح هذا النصّ المتناصّ تتولّد عنه كتابات سابقة ومعاصرة، وتتحاشد فيه نصوص سالفة أو حديثة، باعتبار أن النصّ يجب أن يُكَوِّنَ زاوية رؤية يستشف من خلالها الأديب معطيات الماضي وأبعاد الحاضر وأفق المستقبل، والنصّ المتناصّ إن لم يحقق هذه الثلاثية أي:" الماضي والحاضر والمستقبل" يكون نصّاً عقيماً، أو كما قال رولان بارت:" إنّه نصّ بلا ظلّ، لأنَّ النصّ الحقيقيّ في حاجة إلى ظلّه بشكل لازم "[13].

في حين يذهب تودوروف (Todorov) إلى اعتبار مصطلح التناص:" امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى "[14]. بمعنى أنَّ كلّ إشارة في النص الجديد إنما تشير وتومئ إلى نصّ أو نصوص أخرى، هذا ما يوصلنا إلى القول أن النصوص تتسرّب داخل نصّ آخر ذاتيّاً وآليّاً حتى إنه لا يعود ثمّة وجود لنّص محايد . ثم نجد تودوروف في مكان آخر بعد دراسته لنصوص لباختين، يتبنى مبدأ " الحوارية " بين النص السابق والنص اللاحق، وسمّى النص الأول بأحادية السمة (Monovalent) باعتباره حدّاً، أما النص اللاحق بتعدّدية القيم (Polyvalent) [15]، مشيراً بذلك إلى استقلالية النصّ الأدبي وانفتاحه .

و على هذا الأساس، فإنَّ مصطلح التناص في مفهوم الكثير من النقاد الغربيين، أصبح وليد المبدأ الحواري (Le principe dialogique) الذي ظلّ ينظر إلى النصّ على أنه تضمين خطاب في آخر، دون مراعاة نوعية هذا النص سواء أكان نصاً أدبياً أم توسَّعَ ليشمل النصوص العلمية والسياسية أيضاً .

و قد اهتم باحثون بنيويون آخرون بظاهرة التناص نذكر منهم: ميخائيل ريفاتير (M.Riffattere) الذي رأى أن ظاهرة التناص:" هي التعادل القائم بين كلمة ونصّ، أو بين نصّ ونصّ آخر "[16]. وهو تعريف يركز كجلِّ التعاريف على أن التناص هو مدى إدراك المتلقي للعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أدبية أخرى سبقته أو تلته. غير أنَّ ريفاتير أدرك ما للقراءة من تأثير في إنتاج مرجعيات كثيرة للنص،و هنا وجب على القارئ كما يقول ريفاتير:" أن يعي بأن النص يحيل دوماً إلى شيْ قيل بطريقة أخرى في موضع آخر "[17]. هذا ما يجعل كلّ نصّ رحماً لنصّ آخر في عملية الإبداع، ومن ثم يمكن النظر إلى أيّ نص على أنه انفتاح على جديد وامتداد لقديم في آن واحد، وفق رؤية مبدع النص ومدى استثماره لطاقته الثقافية المخزونة التي تسهم في إغناء النصّ .

و من جانب آخر، فإن التناصّ لا يكون في المضمون فحسب، بل يراه ريفاتير أيضاً في حضور المفردات والتراكيب والإيقاع والصورة والرمز داخل النص، الذي لا يدركه سوى القارئ المنفتح في قراءاته على نصوص متعددة، ومُستعيناً بخبرته العميقة وحسن تتبعه للنصوص الأدبية [18]. وبهذا يستبعد ريفاتير علاقات النص الأدبي بمبدعه، ويركز اهتمامه على علاقة النص بقارئه وردود فعله المحتملة إزاء النص .

و من هنا يمكن القول، بأنَّ ريفاتير يهتم بما هو خصوصي في النصّ الأدبي، أي أنه يرتكز على النصّ وحده في علاقاته الداخلية المتبادلة بين الكلمات من جهة وفي علاقاته بقارئه من جهة أخرى . وبهذا فإنَّ التمفصلات النصية التي تَنْتُج من خلال الحوار بين النصوص والأشكال الأدبية المختلفة، تقوم - في الأساس عند ريفاتير- على ضرورة التحليل الأسلوبي للنصوص من خلال تتبع السمات الفردية في النصّ الأدبي (و هي الأسلوب عنده) [19].

غير أنَّ أبرز إسهام في تحديد مفهوم التناص، يتمثل في ما قام به رواد السيميائية الذين استفادوا من سابقهم ووسعوا دائرة البحث في العلاقة بين النصوص، وتعتبر الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا (J.Kristeva) أول من مكّن من النظرة إلى النص بطريقة مختلفة من خلال

طروحات متعددة أهمها "علم النص" و"نص الرواية"، إذ تنظر إلى النصّ على أنه عبارة عن مُكوّنات جزئية استفادها المبدع من نصوص سابقة له، هذا ما جعلها تبحث عن أنماط العلاقة التي تربط ما بين النصوص، فجاء تحديدها للتناص بالتعريف التالي هو: "كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"[20]. وفي مكان آخر، ترى أنّ مصطلح التناص إنما هو دخول نصوص متعددة في تركيبة النص الواحد، وأنّ هناك علاقات تأثير وتأثر بين النصوص، وتصارع سلطات بين النص اللاحق والنص السابق[21]. ولعلنا إذا توخينا التقسيم الدقيق في تعريف كريستيفا الأول فإننا نجده يتضمّن في داخله ثلاثة أقسام:

1. فكلمة "نص" تقصد بها النص الحاضر.
2. وقولها: "هو امتصاص وتحويل" إنما تعني بها عملية التناص في حدّ ذاتها.
3. وأخيراً قولها: "لكثير من نصوص أخرى" بمعنى النصوص الغائبة.

أما التعريف الثاني فهو يُحيلنا على أنَّ كل نص ما هو في حقيقة الأمر إلا خلاصة لعدد من النصوص التي امّحتْ الحدود بينها، ثم أخذ ذلك النص يتعالق ويتداخل مع نصوص سابقة له قديمةً كانت أو معاصرةً، ليشكل في الأخير وحدات متعالية في بنية النص الكبرى. وبهذا، يبدو النصّ المتناصّ مُشكَّلاً من ثلاثة عناصر أساسية هي: النصّ، والمؤلف، والمتلقي. ففي النص نجد تناصاً يمارسه المبدع بوعيٍ أو بغير وعْيٍ، وأنَّ القراءة هي التي تثير في نفس المتلقي خبراته.

و قد ساهم جرار جنيت (G.Genette) في تأسيس المصطلح ذاته وتطوير مفهومه، من خلال ما أسماه بـ "المتعاليات النصية" (Transtextualité) الذي يعني عنده: "كل ما يجعل نصاً يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"[22]، وهذا يعني أن يكون النص طِرْساً (Palimpseste) يسمح بالكتابة على الكتابة ولكن بطريقة لا تخفي النص الأول الذي يظل مرئياً ومقروءاً من خلال النص الجديد وبرَصْد العلاقات الخفية والواضحة لهذا النص الجديد مع غيره من النصوص، وبهذا يكون جنيت قد استعمل مفهوم "التعالي النصي" محلّ مفهوم "التناص" لأنه - في نظره - أجمع وأشمل، حيث يتسع وفق تصوره لمختلف العلاقات النصية التي ليس التناص سوى فرع منها[23]. ومن جانب آخر، فإنَّ ذلك التقاطع والتداخل بين النصوص الذي أشار إليه جنيت من خلال مصطلحه التعالي (Transcendance)، - كما يذكر أنور المرتجي- إنما جاء لِيُحوّلَ القارئ إلى متلقي يمتلك القدرة التي تعمل ضمن إطار جدلية حضور وغياب النصوص وإدراك العلاقات بينها[24].

2- سيرة مفدي زكرياء:

ولد مفدي زكريا واسمه الحقيقي زكريا بن سليمان بن يحيى الشيخ الحاج سليمان[25] بنني يزقن - غرداية - بتاريخ 12 أفريل 1908 من عائلة تعود أصولها إلى الرستميين، بدأ تعليمه الأول بمدينة عنابة أين كان والده يمارس التجارة بالمدينة ثم انتقل إلى تونس لمواصلة تعليمه باللغتين العربية والفرنسية وتعلّم بالمدرسة الخلدونية، ومدرسة العطارين[26]. أثناء تواجده بتونس واختلاطه بالأوساط الطلّابية هناك تطورت علاقته بأبي اليقضان وبالشاعر رمضان حمود، وبعد عودته إلى الجزائر أصبح عضوا نشطا في جمعية طلبة مسلمي شمال إفريقيا المناهضة لسياسة الإدماج، إلى جانب ميوله إلى حركة الإصلاح التي تمثلها جمعية العلماء انخرط مفدي زكريا في حزب نجم شمال إفريقيا ثم حزب الشعب الجزائري وكتب نشيد الحزب الرسمي "فداء الجزائر" اعتقل من طرف السلطات الفرنسية في أوت 1937 رفقة مصالي الحاج وأطلق سراحه سنة 1939 ليؤسس رفقة باقي المناضلين جريدة الشعب لسان حال حزب الشعب، اعتقل عدة مرات في فيفري 1940 (6 أشهر) ثم في بعد 08 ماي 1945 (3 سنوات) وبعد خروجه من السجن انخرط في صفوف حركة الانتصار للحريات الديمقراطية، انضم إلى الثورة التحريرية في 1955 وعرف الاعتقال مجدّدا في أفريل 1956[27]. سجن بسجن بربروس "سركاجي حاليا" مدة 3 سنوات وبعد خروجه من السجن فرّ إلى المغرب ثم إلى تونس أين ساهم في تحرير جريدة المجاهد إلى غاية الاستقلال. كانت وفاة مفدي زكرياء في 17 أوت 1977.

اشتهر مفدي زكريا بكتابة النشيد الرسمي الوطني"

قسما ". إلى جانب شعر كثير نذكر منه: اللهب المقدَّس (1961)، وتحت ظلال الزيتون (1966)، ومن وحي الأطلسي (1976)، وإلياذة الجزائر في ألف بيت وبيت (1972) . إلى جانب ذلك له شعر كثير متفرق في الصحافة الجزائرية والتونسية والمغربية، ودواوين معدة للطبع (أو طُبعتْ بعد ذلك) منها: أهازيج الزحف المقدس (أغاني الشعب الجزائري الثائر بلغة الشعب). و"انطلاقة" ديوان المعركة السياسية في الجزائر من عام 1935 - 1954. و"الخافق المعذب" وهو من شعر الهوى والشباب، ومحاولات الطفولة التي كتبها الشاعر في صباه بتونس [28].

3- الدراسة: التناص الديني في إلياذة الجزائر:

يمثل موضوع تمجيد الجزائر طابعاً جوهرياً خلال مسار حياة مفدي زكرياء الخصب، ومن علامات ذلك ملحمته التي نحن بصدد قراءتها " إلياذة الجزائر " التي عجزتْ اللغى عن وصفها . وقد تمتع مفدي زكرياء – أثناء إنجازه لهذا العمل – بوعيٍ كبيرٍ في استعماله لكلمة "إلياذة" ليس فحسب باعتبارها جنساً أدبياً قديماً خاض فيه الأوائل من قبله، بل بإيمانه القوي في قدرته على محاكاة هؤلاء والتفرد عليهم من أجل إخراج كتابة ملحمية جزائرية خالصة صنعت البطولات من صلب شعب سخي الدماء، لا يؤمن بالأبطال الأسطوريين وفي هذا السياق يقول مفدي:

و قالوا انحرفت بإلياذة

تلوم الشباب، ومثلك يعلو

"هوميروس" أرخ.. لم ينتقد

وشهنامة الفرس بالوصف تغلو

فقلت: وشعر الخرافات يفني وشعر البطولات لا يضمحل!! [29]

وعزاء مفدي أن مضمون الإلياذة الإغريقية والفارسية مضمون أسطوري وخرافي، في حين أن المضمون الذي شكل "إلياذة الجزائر" مضمون بطولي تاريخي، وهكذا يؤكد الشاعر صلة الإلياذة بالتاريخ وتداخل هذين الحقلين المعرفيين وهو تداخل يتّخذ شرعيته من الواقع نفسه. وهكذا تتجاوز "إلياذة الجزائر" الإلياذات السابقة عليها لأنها تدخل في مشروع وطني أوسع حيث تكون ممارسة التاريخ شكلاً من أشكال الوعي وتصير الإلياذة بمفهومها الأرسطي تعبيراً عن الممارسات الخرافية التي تجد جذورها في المناخ الخرافي والعقلية الأسطورية.

إذن، تُعدُّ ملحمة مفدي زكريا "إلياذة الجزائر" بمثابة: " محاولة لإعادة كتابة تاريخ الجزائر والتركيز على أهم المحطات التاريخية قصد إجلاء أهم دلالاتها، ومن هنا فإن أهم بطل فيها ليس إلهاً وثنياً أو بطلاً خرافياً أسطورياً جاء ليخلصها من كل محنة وجدت فيها ولكنها عبقرية الشعب الجزائري ودأبه على صنع تاريخه بنفسه. وهذا لا ينفي طبعاً الرجال التاريخيين الذين صنعوا هذا التاريخ"[30]. وانطلاقاً من هذا المفهوم، جاءت أهمية دراستها دراسة تناصية والكشف عن مدى تداخل نصوصه وتفاعلها مع نصوص دينية، وتأثير ذلك في إنتاج الدلالة لما تشكله هذه الظاهرة من أبعادٍ فنية وإجراءات أسلوبية . وقد سعتْ هذا الدراسة إلى توضيح علاقة مفدي زكرياء بالتراث الديني باعتباره - وعلى رأسه القرآن الكريم - مصدراً ثرياً من مصادر الإلهام الشعري الذي يفيء إليها الكثير من الشعراء يستلهمونه، ويقتبسون منه، إنْ على مستوى الدلالة والرؤية أو على مستوى التشكيل والصياغة .

و لعل القارئ لإلياذة مفدي زكرياء سيظهر له بوضوح حرص الشاعر على توظيف النص الديني فيها، فالمتون المختزلة والمعاني المستوحاة من القرآن الكريم كثيرة والإيحاءات والأفكار متعددة، ومظاهر التناص فيها جلية كمنهج خاص عند الشاعر. ولعل السبب في ذلك يعود إلى أمرين:

1. التوجه الإرادي والذاتي لدى الشاعر إلى التصور الإسلامي ولإيمانه المطلق بأن الحل لمأساة شعبه تكمن في العودة إلى الدين.

2. إيمان الشاعر واعتقاده بأن الاستلهام من التراث الديني عامة والقرآن الكريم خاصة له بالغ الأثر في التأثير على التصديق والوثوق بانتصار قضية شعب اضطهد منذ مائة واثنان وثلاثين سنة . فضلاً على أن اهتمام الشعراء وكلفهم باستدعاء النصوص القرآنية والتناص معه: "لما يمثله القرآن الكريم من ثراء وعطاء متجددين للفكر والشعور، فضلاً عن تعلق ثقافة الشعراء المعاصرين به تاثراً وفهماً واقتباساً " [31].

و لهذا لا نبالغ إذا قلنا أنه لا يكاد مقطع واحد من مقاطع الإلياذة يخلو من التناص القرآني وربما إنك واجد الكثير من المواضع المتناصة مع القرآن متناثرة في مجموع تلك المقطوعات الشعرية . وقد أضفت على الإلياذة ككل قدرة على التواصل مع القيم الكبرى في تراثنا الديني والفكري والأدبي، كما أن التناص من شأنه أن يساهم في تقوية النص وتصوير أفكار الشاعر وتجليتها مما يزيد من قيمتها وفعاليتها في وجدان الناس . فالتناص عند مفدي زكرياء حق شرعي ومطلب محمود ارتضاه الشاعر لنفسه كأداة فاعلة للتعبير عن المعنى الحقيقي والحالة النفسية من خلال افتعال صور متخيلة ومشاهد حية تصور حقيقة النموذج الإنساني والطبيعة البشرية في الحياة .

و المتأمل لمواقع التناص في إلياذة الجزائر يجده تناصاً متنوعاً وثرياً وفق أشكال متعددة:

1. يكون ذلك التناص من خلال التراكيب القرآنية ودورها في إنتاج الدلالة وتوجيهها وتفاعلها مع الحدث داخل النص الشعري، ونعني بذلك ما تعدى اللفظة الواحدة وشمل آية قرآنية أو جزءا منها، ولكن دون زيادة أو نقصان، أو ما اشتمل على آية أو جزء منها مع التباعد بين الأفاظ القرآنية في النص الشعري، أي يزد وينقص الشاعر من الآية .

2. يكون لفظياً، وذلك بعد أن يستحضر الشاعر نصاً قرآنياً عن طريق الإشارة المركزة، بحيث تغدو هذه الإشارة بمثابة الاستحضار الكامل لتلك النصوص، وغالباً ما يعتمد هذا النوع من التناص على لفظة واحدة أو اثنتين . كما يتميز هذا النوع من التناص بقدرة كبيرة على التكثيف والإيجاز، مع الدقة في التعبير، حيث تثير المفردة المستحضرة وجدان المتلقي ومشاعره، وتنقله إلى أجواء النص المستحضر بسرعة فائقة وبأقل قدر ممكن من الكلمات .

3. يكون معنويا، وذلك حين يلجأ الشاعر إلى استلهام مضمون نص غائب أو مبناه، ثم يقوم بإعادة صياغة الفكرة من جديد بعد امتصاصها من دون أنْ يكون في النص الجديد حضور لفظي واضح أو ذكر صريح للنص السابق . وفي هذا النوع من أنواع التناص لدى مفدي، تتبدَّى عملية امتصاص النصوص السابقة غير واضحة أو مضبوطة بقواعد تُعينُنا على اكتشافها، حيث نرى معالم تلك النصوص الغائبة تتجاذبها جدلية الخفاء والتجلِّي، وذلك بحسب قوة ذوبانها في النصوص الحاضرة . وثَمَّةَ نصوص كثيرة للتناص الامتصاصي في إلياذة الشاعر .

و يقتصر موضوع "الإلياذة" على عنصر واحد لا يوازيه في نظر الشاعر عنصر آخر أهم منه، وهو تصوير مأساة الشعب الجزائري في ضياع حقه في الحياة والحرية من خلال عرض تاريخه ورجاله . وهذه الإلياذة – كما عبر عنها مولود قاسم نايت بلقاسم: " تستحق كل هذا وأكثر، فهي إلياذة الجزائر، أي أجمل وأحمل صياغة لتاريخها، بآلامها وآمالها، بانتكاساتها وانتصاراتها، كما هي وظيفة التاريخ لأية أمة من الأمم"[32] .

أما بنية "الإلياذة"، فإنها تتكون من مائة مقطع، يحتوي كل مقطع على عشرة أبيات، عدا المقطع الثالث والتسعين الذي يتكون من أحد عشر والبيت الحادي عشر يعتبر بمثابة سجدة السهو ليعبر عن قداسة ملتقى "الفكر الإسلامي" الذي انعقد بالجزائر العاصمة والذي يعتبر المحرك لكتابة "الإلياذة" وبذلك تبلغ "الإلياذة"-(ألف بيت وبيت)- وهذا الرقم في حد ذاته له دلالة تراثية تعبر عن انتهاء حضاري وثقافي معين. ويرى يحيى الشيخ صالح أن بنية "الإلياذة" تتوزع بالشكل التالي[33]:

. طبيعة الجزائر وعمرانها .
. تاريخ الجزائر القديم قبل الاحتلال .
. مقاومة المستعمر أثناء الاحتلال .
. الثورة المسلحة الكبرى .
. ثورة البناء واسترجاع الشخصية الجزائرية .

قد جاء التناص الديني في إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء على محورين أساسيين هما:

<u>المحور الأول</u>: التناص مع النص القرآني:

نلاحظ هذا النوع من التناص مجسداً في التراكيب القرآنية التي ما فتئت تنتج دلالات متنوعة تتفاعل مباشرة مع الحدث المراد داخل نسق نصي، فتمنحه قيمة دلالية تنسجم تلقائيا مع السياق القرآني إجمالاً . ويتركز التناص التركيبي للنص القرآني في إلياذة الجزائر وفق الأشكال التالية:

أولاً: التناص الاقتباسي الكامل:

يستحضر مفدي زكرياء نصوصاً قرآنيةً كثيرةً ويصوغها في إلياذته معبرا عن تجربته الذاتية الخاصة التي دأبت على حمل صفات التمرد والتحدي ضد الوجود الفرنسي الاستدماري للجزائر، ففي قوله [34]:

وجنت فرنسا لإضراب شعب — فعاثت بعرض البلاد فسادا
بكت فضحكنا ... وقال الزما — ن: تبارك شعب تحدى العنادا

يذكرنا الشاعر بوقوف الشعب الجزائري الند بالند للقوة المستبدة من خلال إضراب سبعة أيام عام 1957، ويصور مدى إصرار الشعب عن العناد والتحدي والصمود في وجه العدو، الذي قُوبِلَ – كالعادة - بالإجرام والفساد، ولتأصيل هذا المعنى في قصيدته، عمد مفدي إلى النص القرآني بذاته، واقتطعه من سياقه الغائب ليضعه في نصه الحاضر، من دون أن يغير في بنيته الأصلية . ويظهر ذلك بوضوح في اتكاء مفدي على ثلاث آيات قرآنية في قوله تعالى: " وَيَا قَوْمِ أَوْفُواْ الْمِكْيَالَ وَالْمِيزَانَ بِالْقِسْطِ وَلاَ تَبْخَسُواْ النَّاسَ أَشْيَاءهُمْ وَلاَ تَعْثَوْاْ فِي الأَرْضِ مُفْسِدِينَ"[35] ، وقوله: "وَلَا تَبْخَسُوا النَّاسَ أَشْيَاءهُمْ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ "[36] وقوله: " وَإِلَى مَدْيَنَ أَخَاهُمْ شُعَيْباً فَقَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ وَارْجُوا الْيَوْمَ الْآخِرَ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ " [37].

و تتكرر صور الدمار والخراب في حق الجزائريين، وتأخذ ألفاظها حيزاً واسعاً في قول الشاعر:

و حاول تنصير أطفالنا — بأرض فرنسا فباء خسارا
و جاسو بين الديار فكانو — رجوما تحيل الظلام نورا
وكان الفرنسيس صما وبكما — وعميا، فأصغى لنا من تمارى [38]

و هي تنسجم بجلاء مع النص القرآني عن طريق التناص مع قوله تعالى: " فَإِذَا جَاء وَعْدُ أُولاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَاداً لَّنَا أُوْلِي بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُواْ خِلاَلَ الدِّيَارِ وَكَانَ وَعْداً مَّفْعُولاً " [39] ومع قوله أيضا: "وَمَن يَهْدِ اللّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُمْ أَوْلِيَاء مِن دُونِهِ وَنَحْشُرُهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ عَلَى وُجُوهِهِمْ عُمْياً وَبُكْماً وَصُمّاً مَّأْوَاهُمْ جَهَنَّمُ كُلَّمَا خَبَتْ زِدْنَاهُمْ سَعِيراً " [40].

نرى بوضوح أن النصين (الشعري والقرآني) تلاحما وساعدا على إنتاج الدلالة عن طريق هذا التمهيد، فبعد أن أفزع الفرنسيون أطفال الجزائر وأرهبوهم إلى درجة ارتدادهم عن دينهم، جاء نصر الله لمحق شوكة العدو وبردهم عن أعقابهم شماعاً ومشافهةً ومشاهدةً .

وعليه، فإذا كان نص الشاعر خاصاً بالحدث بعينه، فإننا نرى النص القرآني تعدى عتبة اللفظة الواحدة وأعطى لسياقه قيمة دلالية عامة تجسدت في سريان الضلالة على كل باغٍ ملأ حنايا الوجود ظلماً وعدواناً .

ثم يعرض مفدي صور البشرى والسرور بعد الخوف والعدوان، حين تقف نفسه موقف الفخور بسلوكيات شعبه ومدى تلاحمه مع جيرانه:

وجاءت فرنسا... فكنا كراما — وكنا الأولى يطعمون الطعاما !
و مأوى المناجيد من أرضنا — وأرض عشيرتنا الأقربين [41]

و تتحرك الألفاظ بصورة متدافعة لتسجل لنا هذا الموقف الشعوري الذي أراده الشاعر لنفسه، لنجد التناص ملائماً لحالته النفسية، فجاء هذا النسيج الشعري متلاحماً مع النسيج القرني في قوله تعالى: " وَيُطْعِمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ مِسْكِيناً وَيَتِيماً وَأَسِيراً "[42] وقوله تعالى: " وَأَنذِرْ عَشِيرَتَكَ الْأَقْرَبِينَ "[43] .

و مما قوّى قدرة التناص على إنتاج الدلالة وعمقها، استثمار الشاعر للبؤرة الشعورية الفاعلة في نفسه حين تعالقت أبيات شعرية مع النص القرآني وهي تعبر عن مشهد المؤمنين الصادقين وعاقبة من ارتد منهم عن أوامر خالقهم.وهذا ما نراه في قوله:

شربت العقيدة، حتى الثمالة — فأسلمت وجهي لرب الجلاله
هو الدين يعم أرواحنا — سور اليقين، ويرسى عداله
إذا الشعب أخلف عهد الإله — وخان العقيدة، فارقب زواله [44]

ففي الأبيات تبدو نعمة الله على الجزائريين الممثل في العقيدة والإيمان واضحةً، فالله سبحانه وتعالى منحهم الخير كله في جعل مقصدهم كله له سبحانه وأمرهم بشكره على هذا العطاء العظيم، كما أمر نبيه موسى عليه السلام بالشكر والامتنان على ذلك فقال: " فَإنْ حَآجُّوكَ فَقُلْ أَسْلَمْتُ وَجْهِيَ لِلّهِ وَمَنِ اتَّبَعَنِ وَقُل لِّلَّذِينَ أُوْتُواْ الْكِتَابَ وَالأُمِّيِّينَ أَأَسْلَمْتُمْ فَإِنْ أَسْلَمُواْ فَقَدِ اهْتَدَواْ وَّإِن تَوَلَّوْاْ فَإِنَّمَا عَلَيْكَ الْبَلاَغُ وَاللّهُ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ " [45] والعطاء هنا إنما هو الهداية التي لن تُعطى إلا لمن أسلم شخه وذاته وكليته لله تعالى، وقد عبر عن ذلك بالوجه إذ الوجه أشرف أعضاء الشخص وأجمعها للحواس. لكن في الآية الكريمة لا تتجلى رحمة الله بعباده فيما خصهم من نعم بل هو تذكير ووعيد لهم في حالة أساؤوا من جهة أخرى، وهنا أسلوب التقابل له أثره: " لتكون كل واحدة من الجمل مستقلة في تقريع

الذين أنكروا الرحمن وآلاءه"[46].

- ومن نماذج استدعاء مفدي النص الشعري للنص القرآني، والتناص مع معانيه، ما جاء في ثناء الشاعر على جبال بلاده واستحسانه لفضلها عند الله، فيقول:

وسبح لله ما في السما   وات، والأرض ملء شفائف شفا
كأنك تصغي بها للخليل، وموسى الكليم يرتل صحفا
كأن مشارفها الحالما   ت الضواحك ألف يغازل ألفا
كأن البليدة للورود تفشي   حديث الغرام فيزداد لهفا
كأن حدائقه العابقا   ت نوافح مسك تضوعن عرفا[47]

امتص الخطاب الشعري في هذه الأبيات الخطاب الديني في الآيات الكريمة التالية: " سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ "[48]، وفي قوله: " واتَّخَذَ اللّهُ إِبْرَاهِيمَ خَلِيلاً "[49] وفي قوله أيضا: " وَكَلَّمَ اللّهُ مُوسَى تَكْلِيماً "[50]، إذ يجسد التناص في هذا المقطع مدى تسبيح جميع المخلوقات لمِلك السموات والأرض وسلطانها الحقيقي والدائم، ومنها جبال شفا الرائعة بالبليدة التي يُتَصَوَّرُ إليك وكأنَّ الشخصيات الدينية التي لها أهميتها في ذهن المتلقي كسيدنا إبراهيم وموسى عليهما السلام تقيم بها للخلوة برب الناس وإثارة الخشوع. ومما زاد التضمين تماسكاً، هذا التكرار لأداة التشبيه "كأنَّ" والذي مرجعه إلى جمالها المتمثل في رصانة إيقاعها، بالإضافة إلى كونها مركّبة من عنصرين اثنين: أداة التشبيه (الكاف) وأداة التوكيد (أنّ)، فكأنّ إذن ليست أداةً للتشبيه فحسب، ولا أداة للتوكيد فحسب، ولكنها إيّاهُما جميعاً.

- وفي سخرية واضحة يصب مفدي زكرياء جام غضبه على العملاء من الجزائريين مذكراً أنهم صنيعة المستدمر الفرنسي وما يقدموه من مراسم الطاعة والولاء ما هو في الحقيقة إلا كفر وعبث، فيقول[51]:

كم اندس بين المثقف حركي !   فأبدل فيه اليقين بشك !
يسبح يوما ... ويكفر عشرا   ويعبث بين عفاف وهتك
يجادل في الحق بالشبها   ت وإن حصحص الحق باء يافك
ويمعن في الدرس سرا وجهرا   ويغمض مشي النميم بضحك

وفي ذلك تأثير واضح بالأسلوب القرآني في سور متفاوتة كقوله تعالى: " يُجَادِلُونَكَ فِي الْحَقِّ بَعْدَ مَا تَبَيَّنَ كَأَنَّمَا يُسَاقُونَ إِلَى الْمَوْتِ وَهُمْ يَنظُرُونَ "[52] وقوله: " قَالَتِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ الآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَاْ رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ "[53]، وقوله: " إِنَّ الَّذِينَ جَاؤُوا بِالْإِفْكِ عُصْبَةٌ مِّنكُمْ لَا تَحْسَبُوهُ شَرّاً لَّكُم بَلْ هُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ "[54]، وأخيرا في قوله تعالى: " هَمَّازٍ مَّشَّاء بِنَمِيمٍ "[55]، حيث يحاول الشاعر بكل ما توافر لديه من إمكانات فنية أن يوظف النصوص القرآنية توظيفاً فنياً وفق رؤيته الشعرية. فهو يتكئ على الاشعاعات التي تنبعث من: " يجادل في الحق – حصحص الحق " ليصور طبيعة الإنسان في الحياة، فهو دائم الجدال إلى حين تغير حاله، أما: " هماز مشي نميم " فهي تكتنز بإيحاءات سلبية، نذكر منها:

1- إفشاء عيوب الناس من أقوال وأفعال قصد السخرية منهم.

2- الوشاية والإفساد بين الناس.

3- الغيبة في حق الناس.

وبهذا التناص مع الآيات القرآنية قد حقَّقَ مفدي زكرياء انسجاماً تاماً على صعيد المضمون والفكرة معاً، فجاء متسقاً للفكرة المطروحة في السياق الشعري.

ومن نماذج استحضار الشاعر للنص القرآني والتناص معه تناصاً شاملاً، ما جاء في المقطع الأخير من إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء حيث يقول[56]:

وزلزلت الأرض زلزالها   وضج لغاصبك النيران
وراهنه الشعب يوم التنادي   ورج به الشعب يور الرهان
فتبيض صفحة إفريقيا   ويسود وجه الغير الجبان

فقد امتصت هذه الأبيات الخطابَ الديني في الآيتين الكريمتين: " إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا "[57]، وفي قوله: " يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكْفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُواْ الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ "[58]، إذ يجسد التناص في هذا المقطع حديث القرآن للملحدين عن الحقائق الغيبية وربطها بالحقائق العلمية، بغرض الإقناع، فكذلك يكون يوم الزلزال الأعظم، حيث تتشقق الأرض وترتجف، وأنه ما هو آتٍ آت لا محالة، فماذا أعددتم له ؟ لكن أمل ربّ العزة باقٍ للسعداء من عباد هذا الشعب الأبي الذين ظل سعيهم في الحياة الدنيا مجسداً في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.

وقد أحسن مفدي استغلال قدرة النص القرآني وتوظيفه في أبياته من باب الإيحاء بالمعاني الخفية التي فتحت فضاءات واسعة من التأويلات. ففي البيت الأول إشارة خفيفة إلى يوم الفزع الأكبر بالنسبة لفرنسا حين

خرجت من الجزائر في عام 1962 وتحقق للشعب الجزائري الأمل المنشود، وبذلك طُويتْ - في البيت الأخير - صفحتها السوداء المدنسة نظير إشراقة فرحة الجزائريين بنصرهم .

ثانياً: التناص الإشاري

مثلت ظاهرة التناص اللفظي جانباً كبيراً في إلياذة الجزائر لما تحمله من عمق دلالي وأثر معنوي في نفس المتلقي . وقد جاءت هذه المفردات بصور مختلفة ما بين صيغ اسمية وفعلية . يقول مفدي [59]:

هنا مهبط الوحي للكائنا ت، حيال النخيل ... وبين الرمال
و مهد الرسالات للعالمين، ونور الهدى، ومصب الكمال
هنا العبقريات والمعجزا ت، وصرح الشموع، وعرش الجلال
تبادلنا الشمس إشعاعها ويلهمنا الصفو، نور الهلال

تزاحمت في هذه الأبيات مفردات قرآنية متنوعة ومتفردة في دلالتها، مشكلة بنية متناصة مع النصوص القرآنية التالية: " قُلْ إِنَّمَا أُنْذِرُكُمْ بِالْوَحْيِ وَلَا يَسْمَعُ الصُّمُّ الدُّعَاءَ إِذَا مَا يُنْذَرُونَ " [60]، وفي قوله: " هُوَ الَّذِي أَرْسَلَ رَسُولَهُ بِالْهُدَى وَدِينِ الْحَقِّ لِيُظْهِرَهُ عَلَى الدِّينِ كُلِّهِ وَلَوْ كَرِهَ الْمُشْرِكُونَ " [61]، وقوله أيضا: " تَبَارَكَ اسْمُ رَبِّكَ ذِي الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ " [62] والملفت للانتباه أن الألفاظ: الوحي – الهدى – الجلال – المعجزات – الرسالات في سياقها الشعري، قد أظهرت مدلولات شبيهة بالتي واردة في النص القرآني، لكن مع إعطائها بُعداً معنوياً وثيق الصلة بالجزائر، فهُيَامُ مفدي ببلده جعله يتصور موطن المليون ونصف المليون شهيداً أرضاً مباركةً، أسرى فيها وميض الإسلام وأشرقت كراماته في أرجائها .

و إذا نحن تأملنا عبارة: "مهبط الوحي" نجدها تحيلنا إلى ثلاثة سياقات هي: السياق الأول، وهو السياق الأصلي، أي السياق الديني فمهبط الوحي هو غار حراء حيث كان يتصل جبريل عليه السلام بسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ويبلغه الرسالة. والسياق الثاني هو السياق الشعري، لأن الوحي الشعري أو الإلهام كان ينزل على الشاعر في الخلاء حيث مسقط رأسه وحيث بدأ التعامل مع الكلمة . أما السياق الثالث فهو السياق الثوري حيث كانت الصحراء مكاناً للتحضير للثورة وتدارس مصير الشعب الجزائري، ولكن السياق الشعري هو الذي يسيطر عليها ويضفي عليها جواً حلمياً يقترب من أجواء الرومانسيين .

أما عن لفظة "المعجزات" فإنها تمثل صفة مميزة للإنجازات الحضارية والتحررية التي حققتها الجزائر، وهذا ما تؤكده السياقات الشعرية العديدة الواردة في مقاطع "الإلياذة" . وشبه الجملة "عرش الجلال" هي إحدى تجليات القدرة الإلهية، ولكنه في سياق الإلياذة يساوي بين عرش الجلال وبين الصحراء التي هي مهبط الوحي ومهد الرسالات والعبقريات والمعجزات .

أما في قول الشاعر في البيت الثامن [63]:

وعودنا الصدق ... راعي المواشي وعلمنا الصبر ... صبر الجمال

تظهر اللفظتين: الصدق والصبر متناصة مع الآيتين القرآنيتن التاليتين: "وَالَّذِي جَاءَ بِالصِّدْقِ وَصَدَّقَ بِهِ أُولَئِكَ هُمُ الْمُتَّقُونَ " [64] في قوله: " يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ" [65] وقد استطاع الشاعر أن يوظفها في المعنى ذاته الذي جاء به النص القرآني، حيث دلت على صفاء سريرة الجزائري المؤمن وطهر قلبه، وعلى مدى تجلده في خضم معترك الحياة وظروف بلاده السياسية والنضالية، معبراً عنه بضمير الجماعة في الفعلين: عوَّدنا / علَّمنا .

- وتستمر تأثيرات ألفاظ القرآن الكريم في إلياذة الجزائر، حيث يقول مفدي في إحدى أبياته [66]:

و أزعج قوما أدان الصلاة يجلجل في القمم الضارعات
و يصدم آدان قوم بوقد فتفجعهم صرخات الحياة
أيطربكم في الحق ناعق، وتستنكرون أذان الصلاة ؟
و فوق المآذن صوت الإله، يقود الشراع لشاطيء النجاة

استخدم مفدي زكرياء في هذه الأبيات مجموعة من الألفاظ التي دخلت في حوار مع سور القرآن الكريم الثلاث، التي أكثرها يدور حول صوت الحق " الأذان "، ومن أمثلة ذلك قوله تعالى: "فَلَمَّا جَهَّزَهُمْ بِجَهَازِهِمْ جَعَلَ السِّقَايَةَ فِي رَحْلِ أَخِيهِ ثُمَّ أَذَّنَ مُؤَذِّنٌ أَيَّتُهَا الْعِيرُ إِنَّكُمْ لَسَارِقُونَ " [67]وقوله تعالى: "فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللَّهُ أَنْ تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ فِيهَا بِالْغُدُوِّ وَالْآصَالِ" [68] ثم قوله: " وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ" [69] إنَّ العلاقة بين هذه النصوص القرآنية والنص الشعري قائمة على دينامية لغوية / صوتية واحدة تمثلها لفظة " أذان " ومشتقاتها، التي ساعدت الشاعر في إظهار مدى التأثير المعنوي الذي يحدثه ذلك النداء بدخول وقت الصلاة في أذن الإنسان

المسلم باعتباره بؤرة فاعلة دالة على شدة تعلق المؤمن بعقيدة ربه معنوياً ومادياً .

ثالثاً: التناص الإمتصاصي

من أساليب الشاعر في تناصه مع القرآن الكريم، توظيفه لمعنى بعض الآيات الكريمة واستلهام ما توحيه من دلالات ومضامين دينية تتلاءم وواقع الشعب الجزائري في ظل سياسة المغير الفرنسي له، ففي بيتيْن للشاعر مفدي يصور فيهما بشارة سيدنا عيسى عليه السلام بخاتم الأنبياء الآتي بعده - سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم والتنويه باسمه وبفضائله بغية اتباعه، يقول مفدي [70]:

أولئك آباؤنا منذ عيسى … وكان محمد صاهرا لعيسى
إذا عرب الدين أصلابنا … فمازال أحمد صهرا لعيسى

امتص الشاعر الخطاب الشعري في هذه الأسطر الخطابَ الديني في الآية القرآنية: " وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِنْ بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ فَلَمَّا جَاءَهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُبِينٌ"[71] لكن هذا التناصُ الديني عمَّقَ الفكرةَ التي يطرحها الخطاب الشعري حيث استغل قدرة النص الشعري على الإيحاء بالمعاني الخفية التي تفتح فضاءات رحْبة من التأويلات والتفسيرات.ففي البيتيْن إشارة خفية إلى أنَّ اعتزاز وافتخار الجزائريين بالانتماء إلى الآباء والأجداد والأبطال التاريخيين للجزائر، إنما هو شرفٌ لهم، يشبه شرف انتساب سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم إلى أخيه عيسى عليه السلام .

و من نماذج استدعاء النص الشعري للنص القرآني والتناص مع معانيه، ما جاء في قول الشاعر [72]:

أيا عبد قادر... كنت القديرا … وكان النضال طويلا عسيرا
شرعت الجهاد فلباك شعب … وناجاك رب، فكان النصيرا
وكم عاهدوك ...وكم اخلفوا … وكنت بما يضمرون بصيرا

تتناص هذه الأبيات مع الآيات القرآنية التي يقول الله تعالى: " وَجَاهِدُوا فِي اللَّهِ حَقَّ جِهَادِهِ هُوَ اجْتَبَاكُمْ وَمَا جَعَلَ عَلَيْكُمْ فِي الدِّينِ مِنْ حَرَجٍ مِلَّةَ أَبِيكُمْ إِبْرَاهِيمَ هُوَ سَمَّاكُمُ الْمُسْلِمِينَ مِنْ قَبْلُ وَفِي هَذَا لِيَكُونَ الرَّسُولُ شَهِيدًا عَلَيْكُمْ وَتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ فَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ وَاعْتَصِمُوا بِاللَّهِ هُوَ مَوْلَاكُمْ فَنِعْمَ الْمَوْلَى وَنِعْمَ النَّصِيرُ" [73] وقوله تعالى: " أَوَكُلَّمَا عَاهَدُوا عَهْدًا نَبَذَهُ فَرِيقٌ مِنْهُمْ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ"[74] إن الإشارة إلى أمْر عباد الله باستفراغ طاقاتهم في محاربة أهل الكفر وألا يخافوا في الله لومة لائم، وتناصها مع نداء أمير المقاومة الشعبية الجزائرية عبد القادر لقومه بالجهاد المقدس للتخلص من ربقة الاحتلال الفرنسي الغشيم . لكن سرعان ما تضافرت وسيلة تعبيرية أخرى في تعميق دلالات النص وإثرائه حين يحتدم الحوار الدرامي بين الشاعر والأمير في التحذير من غدر الفرنسيين لمعاهداتهم مع عبد القادر، شأنهم في ذلك شأن اليهود الذين نقضوا عهدهم مع الله وبالتالي تمزقت كلمتهم وكثر انقسامهم، وهذا مما ذم الله تعالى به اليهود .

و يتناص الشاعر – بعد ذلك – في بيتيْن له مع النص القرآني، فيقول [75]

وإن خسفوا نجم هذا الشما … ل، فللشعب حزب مضى مستمرا
ضمائر أخلص فيها البقا … ء، على العهد .. ما إن تباع وتشرى

إن استدعاء النص القرآني التالي: " وَأَوْفُواْ بِعَهْدِ اللّهِ إِذَا عَاهَدتُّمْ وَلاَ تَنقُضُواْ الأَيْمَانَ بَعْدَ تَوْكِيدِهَا وَقَدْ جَعَلْتُمُ اللّهَ عَلَيْكُمْ كَفِيلاً إِنَّ اللّهَ يَعْلَمُ مَا تَفْعَلُونَ " [76]، إنما يقوم على التناص المباشر للنص القرآني أو التحرك في حيز سياقه الذي ورد فيه، بل يقوم على التفاعل العميق مع هذا النص قصد تطويعه والإفادة من إمكاناته المختلفة . لهذا نرى الشاعر يحاول توظيف النص القرآني توظيفاً فنياً وفق رؤيته الشعرية من خلال اتكائه على إشعاعات فنية تنبعث من كلمة: " العهد " التي ترتكز على إيحاءات خصبة ورحبة، فإذا كان الله تعالى قد أمر- بصريح الآية الكريمة – عباده بالوفاء بالعهد، وتأكيد عهودهم ومواثيقهم التي تجري فيما بينهم، لكنه من جانب آخر هدد من يخالف عهده، ولا يفي بوعده . وهذا ما يقابله في النص الشعري استنكار لفظاعة وجرم الذين نقضوا عهدهم مع شعبهم، وغدروا في عقدهم له، ولكن فيهم من هؤلاء رجالٌ صدقوا الله ما عاهدوه عليه من الإخلاص .

و هناك من الأبيات التي بدَتْ فيها الدلالة القرآنية بدرجة كبيرة اعتبرتها مرتكزاً أساسياً في القيام بعبء مضمون القصيدة، ومن ذلك نجد قول الشاعر [77]:

وأفلت بعض زمام التاني … وحمى الكراسي ... كإعصار جن
ودنيا المطالع مع تبدي الخفايا … وتدفع عشاقها للتجني
فهب رجال لضمد الجرا … ح، وأن قلب البعض ظهر المجن

وتطوي الحماقات صلي الكتا ب، وعن كنه اسرارها..لا تسلني !

و بالنظر إلى هذه الأبيات، يقفز إلى ذهن المتلقي الآية الكريمة: " يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجِلِّ لِلْكُتُبِ كَمَا بَدَأْنَا أَوَّلَ خَلْقٍ نُعِيدُهُ وَعْدًا عَلَيْنَا إِنَّا كُنَّا فَاعِلِينَ "[78] . فالشاعر مفدي زكرياء يسترفد المعاني القرآنية ويحاول أن يوظفها توظيفاً دلالياً وفنياً يتماشى والوظيفة الشعرية للغته . فإذا كان الله تبارك وتعالى قد خلق النجوم والكواكب والأجرام، وعلى عِظَمِ حجمها الذي لا يُتخيَّلُ طواها بيمينه، فإنَّ الخطاب الشعري اتكأ على ذلك النص القرآني ليعطي العبارة: "طي الكتاب" بُعْداً دلالياً يجسد رؤية الشاعر ويدعم موقفه في طيّ صفحة المخالفين والمعارضين لمصير الشعب الجزائري في نيل حريته واستقلاله .

و من النماذج الأخرى التي تصور مدى استدعاء الشاعر لمعاني النص القرآني في شعره، قوله [79]:

ودست الصراصير بين الصخور، فصخر خد الحجارة صخري
وألقيت في الساحرين عصا ي، تلقف ما يافكون بسحري

و هو امتصاص للخطاب الديني في قوله تعالى: "وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحاً إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ" [80]، وقوله تعالى أيضا: "وَأَلْقِ مَا فِي يَمِينِكَ تَلْقَفْ مَا صَنَعُوا إِنَّمَا صَنَعُوا كَيْدُ سَاحِرٍ وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَى " [81]. يوظف الشاعر النص القرآني على خلاف ما نصَّ عليه، حيث إذا كان سبحانه وتعالى على لسان لقمان ينهى عن التكبر والإعراض عمن يكلمنا، فإنَّ مفدي أدار وجهه لكل خائن وعميل خان وطنه، بل إنه تغلب علهم بكياسته كما تغلب سيدنا موسى عليه السلام على سحرة زمانه بعصاه المعجزة .

المحور الثاني: التناص مع الشخصيات الدينية

استطاع مفدي زكرياء استدعاء الشخصية التراثية في إلياذته حتى يعطي لخطابه الشعري نوعاً من الامتداد الزمني والإنساني على حد سواء. وقد حاول توظيف تلك الشخصيات في إطار معالجة القضايا السياسية والوطنية التي تتعلق بجهاد الشعب الجزائري ومقاومته للمحتل المغير. كما وردت في الإلياذة أيضا شخصيات تاريخية وأدبية مثلت – في نظر الشاعر – أبعاداً ثقافية وفكرية هامة في مسيرة هذا الشعب الأبي .

و يعد حضور الشخصيات التراثية في إلياذة مفدي حالة تناصية تقوم بتدعيم قضية النص المستدعى لتلك الشخصية من ناحية، و تسجل حضور البعد الإنساني والتاريخي للشخصية المستحضرة من ناحية أخرى . ولعل الشخصيات التراثية التي ارتبط اسمها - ارتباطاً مباشراً - بكفاح الشعب الجزائري هي الأكثر حضوراً في أبيات الشاعر، حيث هذه الشخصيات حققت لهذا الشعب النصر والحرية المرجوتيْن على امتداد تاريخه العربي والإسلامي .

و من الأمثلة عن استدعاء الشخصيات التراثية واستلهامها بوصفها صورة شعرية هامة في الإلياذة، نجد مفدي زكرياء يوظف الشخصية القرآنية الممثلة في آدم وحواء، مع شيء من التلاعب بالألفاظ . فإنَّ شخصية سيدنا آدم – كما نعلم – ترمز إلى دور الرجل في الحياة ومدى تحمله لضخامة مسؤوليته فها، لاسيما بعد أن أكرمه وفضله الله تعالى على سائر الخلائق عقلاً وعلماً. أما أمنا حواء فتعتبر شخصية ملازمة لآدم منذ نشوء الخلق كزوجة ورفيقة في الحياة، وهذا ما جاء في آيات القرآن الكريم: " وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ " [82]، وقوله: " وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلَا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ " [83] .

و من هنا يتناص الشاعر مع هاتيْن الشخصيتين ليبين لنا بعد رؤيته عندهما، حيث نراه يربط ذلك الأمر بالواقع حين يضفي على الشخصيتين أبعاداً جديدة من تجربته المعاصرة لما يصور الواقع المأساوي للشباب الجزائري الذي راح يقلد أخته الجزائرية سلوكاً وسيرةً، يقول في ذلك [84]:

وحذر آدم ظلم أخيه وسوى الحظوظ وأعلى الرؤوسا
ونافس آدم حــواءه دلالا، وعنجا، وذبح فضيله !
و تفاحة، أخرجت آدم من الخلد، مذ لعنته السما
ولكن حواء تابلعتها وبالعلج أبدلت المسلما

ثم يتناص الشاعر مع شخصية سيدنا عيسى عليه السلام وهي قصة مشهورة تناولتها كتب التاريخ والتفاسير، وهذه القصة قد توفرت لها العناصر الجمالية والفنية، وتسلسل الأحداث من بدايتها إلى نهايتها، من حيث الحبكة والشخصيات والمكان والزمان والعقدة والانفراج شيئا فشيئا، لكن يبدأ حديثه أولا عن التذكير بأصل الإنسان الترابي ومعاناة يوم وضعه،

فيقول[85]:

أولئك آباؤنا منذ عيسى وكان محمد صاهرا لعيسى
وماكان عيسى ظلوما جهولا وكان محمد يرعى النصارى
وتغضب عيسى المسيح، وتبكي على جذع نخلتها مريما

والشاعر في هذه الأبيات يستحضر النصين القرآنيين: "إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ"[86]، وقوله: "فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا"[87]، حيث يستدعي هذه شخصية سيدنا عيسى عليه السلام ويتفاعل معها وفق رؤية معاصرة تعمل على إنتاج دلالات جديدة ترتبط بروح العصر في اعتبار الأخوة الدينية التي تربط بين المسلم والمسيحي، فلا تمييز ولا تفريق بينهما يؤدون واجباتهم ويأخذوا حقوقهم غير منقوصة، كما كان أجدادهم في القديم .

وينتقل الشاعر إلى استدعاء شخصيتين دينيتين: إحداهما شخصية سيدنا موسى، ويأتي التناص هنا على سبيل المفاضلة والتمييز، والأخرى سيدنا نوح عليهما السلام، ويرمز به إلى الإنسان المطيع لربه على سبيل التصريح . يقول[88]:

كأنك تصغي بها للخليل وموسى الكليم يرتل صحفا
وأوقفت ركب الزمان طويلا أسائله: عن تمود .. وعاد..
وعن قصة المجد ... من عهد نوح وهل إرم ... هي ذات العماد؟

هذا ما يتناص مع قوله تعالى: "مِثْلَ دَأْبِ قَوْمِ نُوحٍ وَعَادٍ وَثَمُودَ وَالَّذِينَ مِنْ بَعْدِهِمْ وَمَا اللَّهُ يُرِيدُ ظُلْمًا لِلْعِبَادِ"[89]، وقوله: "وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ وَرُسُلًا لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَى تَكْلِيمًا"[90].

ويستدعي مفدي زكرياء شخصيات تاريخية ودينية أحبَّتْ الجزائر ودافعت عنها بكل غال ونفيس، شخصيات عُرِفت تحت اسم "رجال المقاومة الشعبية في الجزائر"، وعلى رأسهم الأمير محيي الدين عبد القادر (1807-1883) من كبار رجال الدولة الجزائريين في التاريخ المعاصر، ومؤسس الدولة الجزائرية الحديثة ورائد مقاومتها ضد الاستعمار الفرنسي بين 1832و1847،وأحد فحول شعراء الجزائر. يقول فيه الشاعر[91]:

معسكر فجر عزم الشباب فطاول عملاقها الأنجما
وبويع، شاعرها الهاشمي، فكان بها القائد الملهما
يصوغ النظام، ويبري الحسام، فيقطر ذاك، وهذا ..دما

وفي موضع آخر يثني الشاعر على البطل وخصاله بأسلوب يتهكم فيه في نفس الوقت من أعدائه وخصومه قائلاً[92]:

أيا عبد القادر... كنت القديرا وكان النضال طويلا عسيرا
شرعت الجهاد، فلباك شعب وناجاك ربّ، فكان النصيرا
ونظمت جيشاً، وسست بلاداً فكنت الأمير الخبير الخطيرا
وألهبت في القابعين الحنايا وأيقظت في الخائنين الضميرا
وحملت ماريان ما لا تطيق وجرعت بيجو العذاب المريرا
ثمان وعشراً ... تخوض المنايا وتجزي السرايا، تبني المصيرا

وعن شجاعة رجال المقاومة الآخرين يذكر الشاعر: أولاً قبيلة أولاد سيدي الشيخ من كبار شيوخ القبائل الصحراوية، ورثوا الجهاد والغيرة على الوطن والأرض، وظلوا حريصين على مقاومة الاستعمار رغم المكائد والدسائس . ثم جهاد سي حمزة (1818-1861) أحد رجال المقاومة في الجنوب الغربي للجزائر والقبائل الصحراوية . وبعده ابن ناصر ابن شهرة أحد المجاهدين المستميتين في الدفاع عن الجزائر،وأحد رفاق المناضلين المقراني والحداد، توفي في 1884. والشريف بوشوشة (1827-1875) أحد المجاهدين ضد الفرنسيين في الصحراء الجزائرية الواسعة الذي حقق انتصارات عديدة . والشيخ محمد بن علي الحداد الذي لعب دوراً مهماً في ثورة الأمير عبد القادر كما ساهم مساهمة كبيرة وفعالة في دعم مقاومة الشيخ المقراني، وبعد سلسلة من المعارك، استسلم ووافته المنية آخر شهر أفريل من عام 1873 . وأخيراً بومزراق وهو واحد من رموز المقاومة الشعبية بالجزائر،وشقيق محمد المقراني، لكنه بعد استشهاد أخيه واصل مقاومته للاحتلال الفرنسي إلى أن سقط أسيرًا في 20 يناير سنة 1872 . وفي هؤلاء كلهم يقول الشاعر[93]:

بنو سيدي الشيخ قادوا النضالا فهزوا الثرى وأذابوا الجبالا
سليمان حمزة آلى يميناً فبرّ، وأصلى المغير الوبالا
وصحراؤنا وابن شهرة فيها يهيل على الغاصبين الرمالا
وجيش أبي شوشة المستميت، بصحرائنا ينسف الاحتلالا
وصوت ابن حداد دوّى دوياً ينادي: البدار، ويدعو: القتالا
ومن آل مقران في الشاهقا ت، نسور، بواشق تهوى النزالا
وقال بومزراق حان الجها د، فحقق بالمعجزات المحالا

ثم يعرج الشاعر على آل المقراني الذين حملوا لواء الجهاد ضد الفرنسيين، ومن بينهم الشيخ بوعمامة واحد من أشد المقاومين والمواجهين لقوات الاحتلال لمدة تزيد عن 30 سنة، والذي وافته المنية بتاريخ 1908 . فيه

يقول مفدي [94]:

وحداد في السوق ألقى عصاه وأعلنها في الذرى والبطاح
فيا آل مقران أَسَدُ الكفاح ونبع الندى، والهدى والصلاح
سلام لمقران يمضي شهيداً بسوفلات رمز الفدا الكفاح
ولابن الثمانين يغدو أسيراً وما كبّل القيد فيه الطماح
ومرحى لمالك يطغى بشر شال بركانه بالأماني الفساح
وعاشت مناصر راحت تنا جي بوذربس شيخاً وريف الجناح
فردّد رجع صداه أبو عمامة يدني حظوظ النجاح
وهقار تزهو بأمودها يذوذ عن الشرف المستباح

و اللافت للنظر أنّ هذه المقاطع جميعها، تزدحم بشخصيات تاريخية شكّلتْ في عصرها الوهاج نماذج حية للقوة والمقاومة وحب الاستشهاد في سبيل الله والوطن، ورموزاً عربية إسلامية لقوة الإيمان وثبات العقيدة . وقد وفق مفدي في دمج هذه الشخصيات التاريخية والنضالية مع بقية المقاطع الأخرى، بحيث غدتْ جزءاً لا يتجزأ من نسيج النص الشعري ككل . كما انسجمت مع السياق العام لفكرة الإلياذة الذي في معظمه ينتمي إلى مجال الجهاد والنضال من أجل كرامة الإنسان .

و الملاحظ أن استدعاء مفدي لهذا الكم الهائل من الشخصيات التاريخية والجهادية منح المتلقي إحساساً قويا بفاعلية هذا الإمتصاص الذي شكل بؤرة بنيوية عميقة للإلياذة كلها . كما أشارت هذه الشخصيات لمحطات زمانية ومكانية مهمة في مسيرة الشعب الجزائري الطويلة افتعل معها الحدث التاريخي بالحدث البطولي، وظل تناصه مع الحاضر واجباً وفاعلاً . ومن ذلك كان: " نقل الشخصية التاريخية من زمنيتها الماضية إلى زمنية الحاضر والتعبير عنها، كان الهم التاريخي الشعري الذي شكل ملحماً متميزاً من ملامح الشعر الحديث، وأضفى على التجربة الشعرية بُعْداً إنسانياً شاملاً " [95].

ثم ينتقل مفدي زكرياء إلى استحضار شخصية الجنرال الفرنسي بيجار الذي كانت له صلة وثيقة بسياسة القمع والتعذيب ضد المناضلين الفدائيين الجزائريين ومحاولة القضاء على معركة الجزائر، التي كان أحد رموزها الشهيد "علي لابوانت" وذلك كله لتحقيق أهدافه العسكرية وفي ذلك يقول [96]:

فيحتار بيجار في أمرها ويحسبها موجة عارضه
فيفجؤ بيجار إرا شعب وتدمغه الحجة الناهضه
ويأبى علي رضوخ الجبا ن، فتسمو به روحه الفائضة

لكن الشاعر لا يتوقف عند هذا الحد، بل يستمر في فضح أعمال الجلادين من جنرالات فرنسا، حيث يذهب لاستدعاء أسماء كبيرة في هرم السياسة الفرنسية القمعية من أمثال: جاك ماسو الذي عمل على خنق العمل الفدائي في الجزائر بكل الوسائل إذ كان وراء اعتماد التعذيب كطريقة وحيدة للحد من نشاط مناضلي جبهة التحرير الوطني، وسالان الانقلابي السفاح الذي أراد أن يضم كل شمال إفريقيا بالقوّة إلى فرنسا، وسوستال الذي كلف بمهمة مراقبة الجزائريين وجمع المعلومات ووضع الخطط للتصدي للثورة. كما نصب نفسه مدافعا عن "الجزائر الفرنسية" وسياسة الإدماج. وفي هؤلاء يقول [97]:

فأيقن ماسو وكان تغابى
و ما عاد يجهل ماسو الحقيقه
و عاجل سالان صحو السكارى
فبدّدَ أحلام مايو الصفيقه
و سوستال بالرعب طار شعاعاً
فغصَّ وما اسطاع يبلع ريقه

و يستدعي الشاعر – بعد ذلك – أعلام مدينة تلمسان عروس الغرب الجزائري و"بوماريات" لتكون وسيلة لإنتاج الدلالة وأداة للتعبير عن تجربته المعاصرة التي يريد البوح بها، من خلال آلية الإسم المباشر، إذ يقوم مفدي باستدعاء الاسم المباشر مع التغلغل إلى بنية النص والمساهمة في تفجير طاقته الدلالية حيث يقول [98]:

تلمسان، أنت عروس الدنا
و حلم اليالي وسل،وى المحب
بحسنك، هام أبو مدين
و في معبد الحب شاد القبب
و أجرى بك الروم ساقية
بها أسكر الحسن بنت العنب
و في مشور المجد أذّنَ موسى
و خلد زيان [99] مجد العرب
و نافح فردوسك ابن خميس
و يحي ابن خلدون فيك التهب
و في مقطع آخر يقول [100]:
فكانت تلمسان دار سلام

و أمر الجزائر فيها ائتلافا
فأكرم بمشورها الوطني،
و زيان يحسم فيه الخلافا
و يدفع خطو بني عبد واد
فتغزو الحياة، ثقالاً خفافاً
و يكتب يحيى بن خلدون سفراً
فيهتك في النيرات السجافا
و تنشق منجانة بالعذارى
فيلتاع موسى ويأبى انصرافا

يستمر الشاعر في امتصاص الشخصيات التاريخية التي كانت حاضرة ببعدها الإنساني والتارخي خلال مسار الشعب الجزائري منذ الفتح الإسلامي إلى غاية فجر الثورة التحريرية . ومن أمثلة ذلك، ما جاء في هذا المقطع الذي يصور فيه العمل البطولي للأمازيغ الفاتحين الأوائل لشمال إفريقيا حيث يقول فيهم [101]:

صمود الأمازيغ عبر القرو
ن غزا النيرات وراع النجوما
سلوا طبرية يذكر تبيريوس[102]
تيكفرناس[103] يوالي الهجوما
سلوا بربروس يجيبكم فراكسن[104]
من جرجرا كيف أجلى الغيوما
و هذا غوستنس[105] بالاعتر
افات حيَّرَ – عبر الزمان – الفهوما

ثم يواصل الإشادة بالفاتحين الأوائل من المسلمين لهذه المنطقة، حيث يستدعي شخصية عقبة بن نافع الفهري الذي صبَّ اهتمامه على الجهاد في سبيل الله ونشر الإسلام وتعاليمه بين قبائل البربر بالشمال الأفريقي، وفيه يقول[106]:

و مرحى لعقبة في أرضنا
ينير الحجى، ويشيع اليقينا
و يعلو الصوامع، في القيروا
و يرفعها للدفاع حصونا
بيث المراحل في كل فج
فراعت أساليبه العالمينا
و بادله السمر تِبْراً بملح
و ما كان فزَّان عنه ضنينا
و ما كان جوهر إلا مديناً
لعقبة ...يوم استقل السفينا

و أخيراً، تزدحم مقاطع كثيرة من مقاطع الإلياذة بأسماء لشخصيات تاريخية شكلت في زمانها نماذج مضيئة للقوة والعزم،ومعلماً من معالم المعرفة والكياسة من أجل تحرير الإنسان والإنسانية. وهذا ما نجده في حديثه عن مؤسس الجزائر العاصمة [107]:

بولوغين يا منْ صنعْتَ البقا
سنحفظ عهدك والموثقا
تنازعها الروم، والمسلمون،
و حاول زيان أن يسبقا
و كاد ابن توجين وابن مرين
بنار المدية أن يحرقا

و قوله في رجالات الدولة الزيانية [108]:

تلقف رايتك ابن الجزائر
و عند ابن زيان تُبْلى السرائر
و هبَّ الزعاطشة الثائرو
ن، فهبَّ لنصِرتهم كل ثائر
تحدَّى ابن زيان سخْف اللئام،
فمات الشهيد فداء الجزائر

و قوله في شعراء الجزائر[109]:

سَلْ ابن علناس[110] عن ذكرنا
و قاعلة حماد عن مجدنا
يجيبك ابن حمديس[111] في الخالد
ين، ويصنع قوافيه من وحينا
و تنبئك عائشة كيف كانت
ترقّ وتقسو على بعضنا
و بارى ابن سبعين[112] فيها النصارى،
فأفحم من لاحقوا ظلنا
و أرقامنا العربية ما
لتْ أوروبا العجوز لها طوعنا
و كان أبو مدين والثعا
لبي هنا، يرفعان البنا

و قوله في علماء الجزائر[113]:

ذكرنا بسرتا نفوساً أبيَّه
ذكرنا بها الأعصر الذهبيه
معاهد، تزخر علْماً وفضْلاً

و تلهم روادها العبرقيه
يصوغ ابن فكون[114] فيها الشوادي
بوحي خميلاتها السندسيه
وتزهو قسنطينة بابنها
محمد من شرف العربيه
و خلد سرتا البجاوي[115] الضليع،
وواصل حمدان صنع البقيه
كأنَّ الحطيئة عاش مديناً
لعاشور في هجْوِهِ للبريه
وقِفْ بالربوعِ يفاجئك نادٍ
لصالح[116] باي الشهيد الضحيه
تظافر فيه دعاة الصلا
ح، الهُداة إلى القيم السلفيه
و جاء ابن باديس، يغزو الظلا
م، ويُعْلي الرؤوس ويُذْكِي الحميه
و قوله أيضاً [117]:
أصالةُ هذي البلاد الكريمة
يجِلُّ كفاح النفوس العظيمهْ
تُحيّي أبا حمزة في بنيها
و أفكاره النيرات العليمهْ
و تكبر عالمها الأخضريّ[118]
وآراءَه الناصعات السليمهْ
و عالم بونة مروان [119] مهما
تصدَّى لفكِّ الرموز القديمهْ
و في الشرق، يبهرنا عبده
فيقفو رشيد خطاه الحكيمهْ
و أفغان تروي جهاد جمال
فتلهبُ في الثائرين العزيمهْ
و تُوري[120] السموري في غينيا
و شامل[121] والروس تلقى الهزيمهْ
و مختار[122] تلقى الطائرا
ت وفتْكُ سليمان يمحو الجريمهْ
و صوت شكيب يهزُّ الدنا
فترْجف منه النفوس السقيمهْ

4 – خاتمة:

و نخلص من دراستنا لظاهرة التناص الديني في إلياذة الجزائر للشاعر الجزائري "مفدي زكرياء"، أن هذه الدراسة أظهرت لنا قدرة الشاعر في إعادة تشكيل النص الديني المقتبس عبر تفجير طاقاته الكامنة وامتصاصها وإخراجها على شكل تراكيب لغوية، ضمن سياقات شعورية ونفسية وفكرية جديدة، تتسق مع الأغراض والدوافع التي حفزت الشاعر إلى هذه التناصات الصريحة أو المضمرة . ونلاحظ أيضًا أنَّ آلية التناص الديني في إلياذة الجزائر لم تكن واحداً بل تمثَّلَتْ في ثلاثة أنماط جوهرية هي: التناص الاقتباسي الكامل، والتناص الإشاري، والتناص الامتصاصي. وقد استطاع مفدي زكرياء أنْ يجعلَ من تلك التوظيفات الثلاثة عميقة ومنسجمة مع سياق إلياذته وكأنها جزء من أجزائها، على أنَّ الشاعر سار في تناصه وفق المحاور التالية:

أ – استحضار الآية الكريمة أو جزء منها بلفظها ومدلولها كاملاً .

ب- استحضار الآية الكريمة أو جزء منها مع تغيير بسيط فيها، إما بالزيادة أو النقصان .

ج- استدعاء الألفاظ القرآنية المفردة المتقاربة تارة والمتباعدة تارة أخرى في النص القرآني داخل سياق النص الشعري .

د- استدعاء الشخصيات التراثية، الدينية منها والتاريخية لنمي بها الشخصية الشعرية مستخدماً أوجه الشبه مرةً، ومحدداً أوجه الاختلاف مرة أخرى .

د- وأخيراً، من الملاحظ أن التناص الديني في هذه الإلياذة الجزائرية لم يأتِ منفصلا عن بنية النص الشعري، ولكن جاء متوجا للنص الشعري من خلال التداخل مع التراكيب والمفردات أو استدعاء الشخصيات المتنوعة .

إحالات البحث

*. الملخص

يحاول هذا البحث الكشف عن مدى تأثر الشاعر الجزائري مفدي زكرياء بالقرآن الكريم خاصة والإسلام عامة، لغةً وتركيباً في البناء الشعري، وفكراً ومنهجَ حياةٍ على مستوى الواقع، والمعاملات الدنياوية والصلات الاجتماعية، بل إن هذا المقال – في حقيقة الأمر – يحاول رصد التناص الواضح من خلال الإشارات التي ترد في النص الشعري، لأنني أعتقد أنَّ لغة مفدي زكرياء متأثرة تأثراً كبيراً بلغة القرآن الكريم، وكذلك التصوير عنده، فإنك واجد إياه يتشرّب الكثير من تصوير

الكتاب العزيز في نصوصه، على أنني لا أعتقد أن يكون ذلك تناصاً موجهاً بقدر ما هو تأثر أملته ظروف تشكّل الملكة اللغوية والمعجم الشعري لديه.

1. ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة / ترجمة: جابر عصفور – القاهرة – دار الفكر للدراسات والنشر– ب.ط – 1990 – ص 25.

2. الخطاب الروائي لميخائيل باختين / ترجمة: محمد برادة – الرباط – دار الأمان للنشر والتوزيع – ط 2 – 1987 – ص 44.

3. ينظر: مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين لمحمد داود – مجلة تجليات الحداثة – ع 2 – 2001 – ص 79.

4. ينظر: الخطيئة والتكفير لعبد الله الغذامي – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط 4 – 1998 – ص 325 و326.

5. الدرجة صفر للكتابة لرولان بارت / ترجمة: محمد برادة – الرباط – الترجمة المغربية للناشرين المتّحدين – ط 3 – 1985 – ص 102.

6. النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة للانسن ومانييه / ترجمة: محمد مندور– القاهرة – دار نهضة مصر – ب.ط – 1969 – ص 408.

7. ينظر: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر / الفكر العربي المعاصر لعبد الوهاب تزو – بيروت – مركز الإنماء القومي – ط2 – 1989 – ص80.

8. ينظر: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها – ج 3: الشعر المعاصر – المغرب – دار توبقال – ط 1 – 1990 – ص 179.

9. ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / مقاربة بنيوية تكوينية – المركز الثقافي العربي – ط 2 – 1985 – ص 251.

10. ينظر: سيميائية النص الأدبي – ص 59.

11. ينظر:انفتاح النص الروائي: النص والسياق لسعيد يقطين – الدار البيضاء – المركز الثقافي العربي – ط 1 – 1989 – ص 99.

12. ينظر: الدرجة صفر للكتابة لرولان بارت – ص 102.

13. لذة النص لرولان بارت / ترجمة: منذر عياشي – حلب - مركز الإنماء الحضاري – ط 1 - 1992. – ص 37.

14. 446Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage – Seuil – Paris - 1972 - p

15. ينظر: تزفيتان تودوروف، شعرية تودورف/ ترجمة:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة – الدار البيضاء – دار توبقال – ط1– 1987 – ص 39

16. ينظر: سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة/ ترجمة: فريال جبور غزول – الدار البيضاء – منشورات عيون المقالات – ط 1 – 1987 – ص 29.

17. المرجع نفسه – ص 229.

18. ينظر: القول الشعري: منظورات معاصرة لرجاء عيد – الإسكندرية – منشأة المعارف – ط 1 – 1985 – ص 232.

19. المرجع السابق – ص 228.

20. التناص نظريا وتطبيقيا لأحمد الزعبي – 12.

21. علم النص لجوليا كريتيسفا/ترجمة: فريد الزاهي/مراجعة:عبد الجليل ناظم – الدار البيضاء – دار توبقال للنشر– ط1 – 1991 – ص 8 – 15.

22. G.Genette، Palimpseste: la littérature au second degré – Seuil – Paris – 1982 – p.7

23. ينظر:مدخل لجامع النص لجيرار جينت / ترجمة: عبد الرحمن أيوب – الدار البيضاء – دار توبقال – ط 3 – 1986 – ص 90.

24. ينظر: سيميائية النص الأدبي لأنور المرتجي – ص 56..

25. ينظر: مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة لمحمد ناصر – غرداية – جمعية التراث – ط 2 – 1987 – ص 8.

26. ينظر: المرجع نفسه – ص 8.

27. ينظر: المرجع نفسه – ص 17 و18.

28. ينظر: شعراء وملامح للطاهر يحياوي ومحمد توامي – الجزائر – مطبعة أومزيان – ط 1 – 1984 – ص 45.

29. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – الجزائر – المؤسسة الوطنية للكتاب – ط 2 – 1987 – ص 116.

30. الظاهرة الشعرية العربية - الحضور والغياب لحسين خمري – دمشق – منشورات اتحاد الكتاب العرب – 2001 – ص 90.

31. التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر لعزة جربوع - مجلة فكر وإبداع – عدد 13 – 2002 – ص 134.

32. مقدمة إلياذة الجزائر بقلم:مولود قاسم نايت بلقاسم – ص 15.

33. شعر الثورة عند مفدي زكريا - دراسة فنية تحليلية – ليحيى الشيخ صالح - رسالة ماجستير- جامعة قسنطينة - الجزائر- 1986- ص 209

34. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 77.

35. سورة هود: الآية 85.

36. سورة الشعراء: الآية 183.

37. سورة العنكبوت: الآية 36.

38. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 80.

39. سورة الإسراء: الآية 5.

40. سورة الإسراء: الآية 97.
41. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 53.
42. سورة الإنسان: الآية 8 .
43. سورة الشعراء: الآية 214.
44. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 89.
45. سورة آل عمران: الآية 20.
46. تفسير الكشاف للزمخشري / تحقيق: محمد موسى عامر – القاهرة – دار المصحف – ط2 – 1977م – ج 4 – ص 50.
47. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 34.
48. سورة الحديد: الآية 1 .
49. سورة النساء: الآية 125.
50. سورة النساء: الآية 164.
51. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 100.
52. سورة الأنفال: الآية 6.
53. سورة يوسف: الآية 51.
54. سورة النور: الآية 11 .
55. سورة القلم: الآية 11.
56. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 118.
57. سورة الزلزلة: الآية 1.
58. سورة آل عمران: الاية 106..
59. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 36.
60. سورة الأنبياء: الآية 45 .
61. سورة الصف: الآية 9 .
62. سورة الرحمن: الآية 78 .
63. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 36.
64. سورة الزمر: الآية 33.
65. سور البقرة: الاية 153 .
66. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 112.
67. سورة يوسف: الآية 70 .
68. سورة النور: الآية 36..
69. سورة الحج: الآية 27 .
70. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 42.
71. سورة الصف: الآية 6 .
72. المرجع السابق – ص 55.
73. سورة الحج: الآية 78 .
74. سورة البقرة: الآية 100.
75. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 63.
76. سورة النحل:الآية 91 .
77. المرجع السابق – ص 87.
78. سورة الأنبياء: الاية 104 .
79. المرجع السابق – ص 113.
80. سورة لقمان: الآية 18 .
81. سورة طه: الآية 69 .
82. سورة البقرة:الآية 34 .
83. سورة الأعراف: الآية 19.
84. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 103.
85. المرجع نفسه – ص 42 و 80 و105.
86. سورة آل عمران: الآية 59 .
87. سورة مريم: الآية 23 .
88. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 34 و37 .
89. سورة غافر: الآية 31 .
90. سورة النساء: الآية 164 .
91. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 54 .
92. المرجع نفسه – ص 55.
93. المرجع نفسه – ص 58.
94. المرجع نفسه – ص 59.
95. أشكال التناص الشعري- دراسة في توظيف الشخصيات التراثية لأحمد مجاهد– القاهرة–الهيئة المصرية العامة للكتاب– ب.ط– 1998–ص315
96. المرجع السابق – ص 27.
97. المرجع نفسه – ص 28 .
98. المرجع نفسه – ص 33 .
99. هو الملك السادس والعشرون في الدولة الزيانية وكان مقره مدينة الجزائر . حكم من 1540-1543. عندما تآمر على الدولة العثمانية قتله القائد العثماني عروج بربروس .
100. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 51 .
101. المرجع نفسه – ص 40 .
102. تيبريوس كلاوديوس بالبيلوس يعرف كذلك ب"تيبريوس الحكيم" . كان باحثا ومنجما من اليونان . ولد ونشأ في الإسكندرية كان من مرتبة الفرسان في فترة الرومان وهي من أعلى الرتب الإجتماعية حينها. تم تعيينه ككبير الكهنة في معبد هيرمس في الإسكندرية ومديرا لمكتبتها .
103. ثائر أمازيغي جزائري على عهد الامبراطور الروماني تبيريوس الذي بنى طبرية انتصر تيكفرناس على عديد من جيوشه فعزل من أجله عدّة ولاة من الرومانيّين،ودامت الحرب التي أثارها في كامل القطر الجزائري وتونس والمغرب ومن التل إلى الصحراء 8 سنوات .
104. ثار بجبال جرجر والبابور، فصادمه الامبراطور الروماني بربروس قادما من روما، ودامت الحرب أعواما، كلما قضى فراكسن على جيش جيء بجيش غيره حتى ضاقت روما

بذلك .

يقال له أوغيستينس أو أوكغستين: ولد بتاغست (سوق أهراس) وتعلّم بها ثم انتقل إلى قرطاجنّة فحذق اللاتينية واليونانية، وهو فيلسوف مفكر أخلاقي ومربّ وعالمي ويعتبر مؤرّخا بكتابه " الاعترافات " .

105. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 43 .

106. المرجع نفسه – ص 47 .

107. المرجع نفسه – ص 56 .

108. المرجع نفسه – ص 49 .

109. هو الناصر بن علناس بن حماد، بنى مدينة بجاية وبنى بها قصر اللؤلؤة، كما أسقط الخراج عن ساكنيها .

111. هو عبد الجبار بن أبي بكر بن محمد بن حمديس الأزدي الصقلي . تعلم في جزيرة صقلية، ثم رحل إلى الأندلس، وبعدها إلى إفريقيا .

هو عبد الحق بن سبعين فيلسوف متصوف أندلسي . اشتهر برسالته المسائل الصقلية والتي كانت عبارة عن أجوبة لأسئلة أرسلها الإمبراطور فريدريك الثاني اليه .انتشر صيته في أوروبا في عصره، فذكره البابا وتحدث عنه حيث قال: "إنه ليس للمسلمين اليوم أعلم بالله منه ".

112. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 93 .

113. هو أبو علي حسن بن الفكون الأديب القسنطيني، شخصية عاصرت محمداً بن حماد. اهتم بأسرار اللغة منذ صغره وكان محباً للتجوال .

114. هو الشيخ عبد القادر البجاوي العلامة المدرس بالمساجد والذي كان له أثير كبير في الأواسط الفكرية والشعبية بدروسه ومحاضراته العامة .

115. أحد بايات قسنطينة وبايلك الشرق . ولد بإزمير تركيا سنة 1725 عينه باشا الجزائر العاصمة بايا على بايلك الشرق . شهدت فترة حكمه عدة إنجازات وعرفت منطقة بايلك الشرق ازدهارا اقتصاديا واجتماعيا مما أدى إلى ازدياد نفوذه وولاء الشعب له أدى كل هذا إلى غيرة باشا الجزائر العاصمة وخوفا على منصبه خطط لقتله وتم له ذالك سنة 1792 . أدت هذه الحادثة إلى موجة حزن عبر كافة بايلك الشرق وكتعبير عن ألم الأمة ارتدت النسوة وشاحا أسودا يسمى بـ "الملاية" ما زالت تستعمل حتى اليوم .

116. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – ص 94 .

117. هو عبد الرحمن بن سيدي محمد الصغير بن محمد بن عامر الأخضري البنطيوسي البسكري الجزائري المالكي . له الجواهر المكنون في ثلاثة فنون منظومة، وحلية اللب المصون على الجواهر المكنون . تعلم على يد أبي يحيى بن عقبة في قفصة وقطن تونس كان لا يفتي إلا بمذهب مالك، كما تقدم في الفقه والأصول والعربية والمنطق وغيرها .كان زاهداً ورعاً تام العقل مهاباً مع حسن العشرة والملاطفة والتقنع باليسير.

هو مروان بن علي بن محمد المكنى بأبي عبد الملك وشرف الدين الأسدي القطان البوني، نسبة إلى مدينة بونة (مدينة عنابة الجزائرية حاليا) كان يحسن كثيرا من العلوم الدينية والشرعية والخط، وبعض مبادئ اللغة العربية والعلوم الإسلامية والأحكام الدينية لكي يتهيأ لحياة علمية مكثفة . وببونة عقد مجالس التدريس بمسجدها الجامع .

هو أحمد سيكو توري (1922 - 1984) كان رئيساً لغينيا بعد استقلالها .كان محبوبا على الساحة الأفريقية وذلك لجهوده من أجل سلام واستقلال الدول الإفريقية .

118. هو الإمام شامل زعيم آفاري داغستان في الشيشان وأحد أشهر المقاومين للإحتلال الروسي للقوقاس . كان رائداً للمقاومة آنذاك. وقد لقب بأسد القفقاس وصقر الجبال.

119. هو عمر المختار والملقب بشيخ الشهداء أو أسد الصحراء . مجاهد ليبي حارب قوات الغزو الايطالية منذ دخولها أرض ليبيا إلى عام 1931. حارب الإيطاليين وهو يبلغ من العمر 53 عاماً لأكثر من عشرين عاما في أكثر من ألف معركة واستشهد عمره 73 عاما.

مصادر البحث ومراجعه

1. أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية لأحمد مجاهد – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ب.ط – 1998.

2. إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء – الجزائر – المؤسسة الوطنية للكتاب – ط 2 – 1987 .

3. انفتاح النص الروائي: النص والسياق لسعيد يقطين – الدار البيضاء – المركز الثقافي العربي – ط 1 – 1989 .

4. تزفيتان تودوروف، شعرية تودورف/ ترجمة:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة – الدار البيضاء – دار توبقال – ط1 – 1987.

5. تفسير الكشاف للزمخشري / تحقيق: محمد موسى عامر – القاهرة – دار المصحف – ط2 – 1977م – ج 4 .

6. تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر/ الفكر العربي المعاصر لعبد الوهاب تزو – بيروت – مركز الإنماء القومي – ط2 – 1989

7. التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر لعزة جربوع - مجلة فكر وإبداع – عدد 13 – 2002 .

8. التناص نظريا وتطبيقيا لأحمد الزعبي – الأردن – مؤسسة عمون للنشر – ط 2 – 2000 .

9. الخطاب الروائي لميخائيل باختين / ترجمة: محمد برادة – الرباط – دار الأمان للنشر والتوزيع – ط 2 – 1987.

10. الخطيئة والتكفير لعبد الله الغذامي – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط 4 – 1998.

11. الدرجة صفر للكتابة لرولان بارت / ترجمة: محمد

برادة – الرباط – الترجمة المغربية للناشرين المتّحدين – ط 3 – 1985.

12. سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة/ ترجمة: فريال جبور غزول – الدار البيضاء – منشورات عيون المقالات – ط 1 – 1987.

13. شعر الثورة عند مفدي زكريا – دراسة فنية تحليلية – ليحيى الشيخ صالح – رسالة ماجستير – جامعة قسنطينة – الجزائر – 1986.

14. الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها – ج 3: الشعر المعاصر – المغرب – دار توبقال – ط 1 – 1990.

15. شعراء وملامح للطاهر يحياوي ومحمد توامي – الجزائر – مطبعة أومزيان – ط 1 – 1984.

16. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / مقاربة بنيوية تكوينية – المركز الثقافي العربي – ط 2 – 1985.

17. الظاهرة الشعرية العربية - الحضور والغياب لحسين خمري – دمشق – منشورات اتحاد الكتاب العرب – 2001.

18. علم النص لجوليا كريتيسفا/ترجمة: فريد الزاهي/مراجعة:عبد الجليل ناظم – الدار البيضاء – دار توبقال للنشر– ط1 – 1991.

19. القول الشعري: منظورات معاصرة لرجاء عيد – الإسكندرية – منشأة المعارف – ط 1 – 1985.

20. لذة النص لرولان بارت / ترجمة: منذر عياشي – حلب - مركز الإنماء الحضاري – ط 1 – 1992.

21. مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة لمحمد ناصر – غرداية – جمعية التراث – ط 2 – 1987.

22. مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين لمحمد داود – مجلة تجليات الحداثة – ع 2 – 2001.

23. النظرية الأدبية المعاصرة / ترجمة: جابر عصفور – القاهرة – دار الفكر للدراسات والنشر– ب.ط – 1990.

24. النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة للانسن ومانييه / ترجمة: محمد مندور– القاهرة – دار نهضة مصر – ب.ط – 1969.

25. سيميائية النص الأدبي لأنور المرتجي – الدار البيضاء – إفريقيا الشرق – ط 1 – 1987.

26. مدخل لجامع النص لجيرار جينت / ترجمة: عبد الرحمن أيوب – الدار البيضاء – دار توبقال – ط 3 – 1986.

27. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage – Seuil – Paris – 1972.

28. G.Genette، Palimpseste: la littérature au second degré – Seuil – Paris – 1982.

استراتيجيات التدوين التاريخي لدى العرب

د.إسماعيل نوري الربيعي

الجامعة الأهلية – البحرين

ملخص البحث

إن النظرة المتفحصة في البدايات التي رافقت ظهور التدوين التاريخي عند العرب، توضح وبجلاء التداخل بين نوعين من الرواية التاريخية، هما الرواية الشفوية التي تناقلته الألسن جيلاً بعد جيل، وحملت بين ثناياها الكثير من المعطيات الخرافية، واستندت على العقلية الأسطورية، والمبالغة في تصوير الأحداث والفاعلين ، والواقع أن المصدر الذي نبعت منه، قد تمثل في الفترة السابقة لظهور الإسلام، في حين أن النوع الثاني كان قد اعتمد على التدوين خلال القرن الثاني الهجري، وبهذا فإنه يعد الوليد الشرعي للتراكم المعرفي والثقافي داخل المجال العربي الإسلامي. ولعل السمة البارزة في هذا النوع استناده إلى الدقة العلمية التي فرضتها الظروف السياسية والإدارية للدول العربية الإسلامية ، هذا بالإضافة إلى المؤثرات الفكرية التي فرضتها علاقات الجوار مع الحضارات الأخرى، والاتصال الكثيف مع الأمم والشعوب بحكم حركة الفتوحات.

Abstract

The historical beginnings of notation in Arabian nation , based on the overlap between the two types of historical narrative, Novel oral moved from generation to generation, and carried the myth, and based on the legendary mental, and exaggeration in the portrayal of events, the source which originated it, is the period prior to the advent of Islam, While the second type is built on notation during the second century AH, Is the legitimate of the cultural accumulation within the Arab-Islamic sphere .Salient feature of this type was based on scientific rigor imposed by the political and administrative conditions of the countries of the Arab-Islamic. Addition to the effects imposed by the intellectual neighborly relations with other civilizations and peoples contact with thick contact during the conquests.

على الرغم من السمات الحضارية البارزة التي خلفتها الحواضر العربية في بلاد اليمن، خلال الفترة التاريخية السابقة لظهور الإسلام، وتوافر اللقى الآثارية والنقوش التي تعتبر المعين الأهم للدارسين والباحثين، على اعتبار المدون منها، وأنها تمثل شكلاً من أنماط الكتابة، إلا أن الاضطراب والارتباك كان هو السائد في كل ذلك. إذ تتخذ الطابع الشكلي المستند إلى المبالغة في أخبار الملوك، يعتورها الابتسار والانتقال المفاجئ بين الحقب والمراحل التاريخية. وعلى هذا فإن الأخبار التي تقدمها هذه المدونات لا تبتعد كثيراً عن مضمون الروايات الشفوية. ·

اعتمدت الرواية التاريخية خلال فترة الإسلام الأول، وتحديداً في القرن الأول الهجري، على طائفية من الأخباريين كان الأبرز منهم وهب بن منبه 115 هـ وكعب الأحبار 34 هـ وعبيد بن شرية 70هـ وكانت هذه الأخبار قد اعتمدت في بنيتها العامة على تقديم الأخبار الطوال حول تاريخ العرب في الفترة السابقة لظهور الإسلام. وأبرز ما يمكن الخروج منها، اعتمادها على الروايات المتواترة شفوياً، وسيادة عنصر المبالغة والخرافة فيها، حتى لتكاد تفتقر إلى الرابط الموضوعي واقترابها من الخيال إلى حد بعيد، وسيادة الطابع القصصي على الأخبار التاريخية حتى القريبة العهد منها، وكان لهذا الأمر انعكاسه المباشر على مفهوم التاريخ لدى العرب خلال فترة الإسلام المبكر[1] ، أو حتى خلال الفترات اللاحقة من عمر الدولة العربية الإسلامية. إذ وجد المؤرخون الإسلاميون اللاحقون أنفسهم إزاء ركام من الأخبار والروايات الكثيرة، لم يتمكنوا من الفكاك من أسرها أو يتخلصوا من تأثيراتها. لذلك كانت المهمة التي اضطلع بها المؤرخ العربي عسيرة وصعبة لا تخلو من الصعاب والمشاق والمزالق، كونها استندت إلى أساس هش من

[1] - هاملتون جب، دراسات في حضارة الإسلام، ترجمة إحسان عباس، دار العلم للملايين، بيروت 1979، ص 144.

الأخبار التي تفتقر إلى المضامين العقلية[2]، ويسودها الاضطراب والتداخل وارتباك المعاني. وعلى الرغم من الهشاشة التي اصطبغت بها هذه الأخبار، إلا أنها وجدت السبيل لتحتل مكانة وحضوراً في كتابات المؤرخين العرب وبشكل واسع. ويشير هاملتون جب[3] إلى أن مؤرخين بارزين لهم وزنهم العلمي وأهميتهم قد وقعوا تحت تأثير هذه المرويات مثل الطبري 310هـ وابن خلدون 808هـ الذي أخذ "بالأساطير اليمنية" لإثبات مقولاته التاريخية على الرغم من عدم قناعته بها. المهم في الأمر أن الأخبار هذه كان لها تأثيرها البالغ على الفهم الموضوعي لتاريخ العرب القديم لا سيما في الحقب السابقة لظهور الإسلام وبالتالي خلخلة الرؤية النقدية في الموضوع التاريخي.

وتوجه التدوين التاريخي العربي لمعالجة قضايا تمس همومه ومشكلاته المباشرة، وعليه فإن المعطيات الموضوعية عبرت عن العناية الخاصة التي أولاها المؤرخون العرب خلال القرن الثاني الهجري. فكان التطلع نحو معالجة مواضيع أخبار العرب القدماء والأنساب والمغازي والسير والفتوح، فيما أسفرت المرحلة التاريخية عن التطلع نحو الاهتمام بأخبار الحلفاء لاسيما الأمويين منهم، لكنها كانت عناية ضعيفة لم تتجاوز التدوين البسيط المعتمد على الإيجاز[4]، فيما كان الاعتماد الرئيس على رواية أخبار العرب. وهكذا يتوضح الدور الذي لعبه معاوية بن أبي سفيان في تدوين أخبار العرب، الذي هيأ لذلك الأمر مجموعة من الكتاب والحفظة، ولم يكتف بذلك بل أنه اعتمد على مجموعة من الإخباريين العرب ممن عرفوا بباعهم الطويل في هذا المجال، حيث استدعى إلى بلاطه عبيدة بن شرية الجرهمي ت 70هـ من اليمن[5]، ودغفل بن حنظلة السوسي البصري ت 65هـ من العراق[6]. هذا بالإضافة إلى طائفة كبيرة من إخباريي بلاد الشام[7].

إن الاهتمام الذي أولته السلطة السياسية ممثلة بالدولة الأموية، للعناية بالتدوين التاريخي لم يكن ليخرج عن التوافق مع العلوم التي ارتبطت بظهور الإسلام، من علوم الحديث والتفسير والفقه والتشريع. وهذا التوافق جاء منسجماً مع التراث التاريخي الذي خلّفه العرب في مجالات الأنساب والأخبار وأيام العرب. وإذا ما كانت الدولة الأموية من خلال مؤسسها معاوية بن أبي سفيان قد تطلع للعناية بأخبار العرب انطلاقاً من اعتبارات شخصية لا يخرج عن المزاج الشخصي أو الرغبة أو المسامرة أو التطلع إلى المعرفة، فإن الأمر لا يخلو من الاعتبارات السياسية والإدارية التي تفرضها شؤون تدبير السياسة والرياسة.

الموضوع التاريخي هنا سيخرج عن نطاق المباشرة، وسيتخذ مساراً آخر: أشد اتصالاً ووثوقاً بالمفهوم والمعنى، فإذا كانت البداية إخبارية لا تخرج عن الطابع السردي أو القصصي، فإن التطورات السياسية اللاحقة ستفصح عن تبلور اتجاهات تاريخية واضحة مرتبطة بالبيئة السياسية وطبيعة التوجهات السائدة. وفي هذا يحدد الدكتور عبد العزيز الدوري مدرستين واضحتي القسمات هما مدرسة المدينة المنورة التي اعتمدت على الصياغات والمفاهيم التي قدمها أهل الحديث، حيث تزخر المدينة بهم وتكون المعبر عن الاتجاه الإسلامي. أما الثانية فهي مدرسة العراق والتي قامت اعتماداً على النشاط القبلي الذي برز في مدينتي الكوفة والبصرة، حيث التأسيس الجديد وتطلع القبائل فيهما للبروز والظهور على حساب القبائل الأخرى، ليتمثل في هذا الاتجاه القبلي. وفي هذا تم تحديد نمطين من الاتجاهات التاريخية[8]، الأول اتخذ شرعيته وطابعه الفكري من النسق العقيدي الذي قدمه النموذج الإسلامي كمحدد قيمي للأفكار والمفاهيم التي سادت في الكتابات اللاحقة. في حين أن الثاني اصطبغ بالطابع

---

2 - د. حسين عطوان، الرواية التاريخية في بلاد الشام في العصر الأموي، دار الجيل، بيروت 1986، ص 17.

3 - هاملتون جب، المصدر السابق، ص ص 144-145.

4 - الطبري، محمد بن جرير الطبري ت 310هـ، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة لا تاريخ، ج6 ص 495.

5 - ابن النديم، محمد بن إسحاق ت 385، الفهرست، دار المعرفة، بيروت لا تاريخ، ص 132.

6 - ابن سعد، محمد بن سعد منيع ت 230هـ، الطبقات الكبرى، دار صادر، بيروت 1958، ج7 ص 140.

7 - د. حسين عطوان، المصدر السابق، ص ص 24-27.

8 - د. عبد العزيز الدوري، بحث في نشأة علم التاريخ عند العرب، المطبعة الكاثوليكية، بيروت لا تاريخ، ص 118.

الصراعي الذي دشنته العوامل السياسي في البيئة القبلية، وتحديد طبيعة النظرة إلى مسألة السلطة السياسية. وهكذا التقت المدرستين لتصوغ الروافد الفكرية والموضوعية لمسألة الوعي التاريخي لدى العرب، وبالتالي الخروج بحصيلة تاريخية مثلت الاتجاه الرسمي للدولة العربية الإسلامية. فقد كان للتواريخ المحلية والتراجم والطبقات والسير والحسبة والمغازي والأنساب[9]، أثرها الفاعل والمؤثر في تحديد القوى الفاعلة في بنية الدولة ومؤسساتها، فيما مثل علم الحديث والتفسير الإطار الفكري والمنهجي لمعالجة الموضوع التاريخي بشكله العام.

لم يكن التدوين التاريخي مجرد استكمال لمظاهر الدولة الناشئة، بل ارتبط بجملة من العوامل الأساسية والراسخة في الحياة العربية الإسلامية. وكان للقرآن الدور الأهم في دفع العرب نحو العناية بالنص القرآني، انطلاقاً من المسعى الدائب في سبيل فهم الدين الإسلامي، واستيعاب الظروف التي رافقت نزول الآيات والسور القرآنية، فكان علم أسباب النزول، هذا بالإضافة إلى التوسع في علم التفسير وفهم الحوادث والمجريات المرافقة لظهور الإسلام. وإذا كانت العناية بالنص القرآني قد استوجبتها الدوافع الدينية، فإن المعلومات والأخبار الواردة عن الأمم السالفة كانت حافزاً لتطلع العرب نحو معرفة التاريخ القديم، وفهم الأحوال، والأوضاع التي كانت تحيط بالأمم السالفة، ومحاولة بلوغ نوع الوعي بالأسباب التي جعلت هذه الأمم تكون عرضة للغضب الإلهي وبالتالي الخروج بتفسير ديني لهذه الظاهرة. ومن هذا كان الاتصال بأصحاب الكتاب من نصارى ويهود، لمعرفة هذه الأخبار من خلال كتبهم المقدسة، لتبرز ظاهرة "الإسرائيليات" في علوم التاريخ والتفسير[10]. والتي تتمثل فيها الاعتماد في الشروح والنقول عن أصحاب الكتاب، وقد لعب كل من كعب الأحبار ووهب بن منبه دوراً بارزاً فيها.

كان للقرآن الأثر الأهم في تعميق توجه العرب نحو التدوين، وبحكم حداثة التجربة، فإن العدد المحدود من الكتاب الذين اعتمد عليهم الرسول (ﷺ) في تدوين الوحي، قد نال مكانة ومنزلة رفيعة في المجتمع الإسلامي من أمثال: "عثمان بن عفان، زيد بن ثابت، أُبيّ بن كعب الأنصاري، معاوية بن أبي سفيان، وأبو الدرداء وغيرهم". ونتيجة للظروف التي أحاطت بالدولة العربية الإسلامية وتوسع الفتوحات والاتصال بالأمم والشعوب التي لا تعرف اللغة العربية، فإن مهمة التدوين اتخذت طابقاً انتقائياً صارماً، جعل من الخليفة عثمان بن عفان أن يتوجه[11] نحو اعتماد مجموعة من النسخ بإشرافه الشخصي مع مجموعة من الصحابة ذوي السابقة في الإسلام. وإرسالها إلى أمصار الدولة الإسلامية الرئيسة في مكة والمدينة المنورة والشام والبحرين واليمن والبصرة والكوفة[12].

مثّل الإسلام حافزاً عقلياً شديد الوضوح في دفع منظومة العلاقات الاجتماعية إلى الأمام، إذ لم يتوقف عند مدلول واحد أو معطى محدد، كالعناية بالعامل الديني فقط. بل احتوى على مجموعة من المضامين والقيم التي شملت مختلف مرافق الحياة العربية، وكان له الإسهام المباشر في تحويل واقع الفرقة والتجزئة والاختلاف في المرجعية الفكرية، إلى مجتمع موحد يخضع لقيم محددة وعقيدة واضحة. وهكذا ظهر مشروع الدولة الذي استند في تفصيلاته وسماته على منظومة الفكر في إطاره الإسلامي، ومن هنا كان التشكيل العقلي الذي أفضى إلى تكوين بنية معرفية تاريخية، لتتوافق مع المعطيات التي قدمها النموذج الجديد. فالواقع كان يتمثل في الدولة العربية الإسلامية، أما المعطى القلي والفكري فإنه يتمثل في العقيدة الإسلامية.

كان للقرآن دوره الواضح في الإفصاح عن الوعي التاريخي لدى العرب المسلمين، انطلاقاً من عالمية الدعوة، والغائية التي تسير عليها الحياة بلوغاً إلى يوم القيامة، وكان الإنسان الذي خلقه الله قد تم تشريفه بنعمة العقل، وعلى هذا فإنه مسؤول عن أفعاله. من

---

9 - د. وجيه كوثراني، بعض خصائص الكتابة التاريخية عند العرب، مجلة الفكر العربي، العدد 2 1978، ص 57.

10 - د. حسين نصار، نشأة التدوين التاريخي عند العرب، منشورات اقرأ، بيروت 1980، ص 14.

11 - القلقشندي ت 820هـ، مآثر الأناقة في معالم الخلافة، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، عالم الكتب، بيروت لا تاريخ، ج1 ص 97.

12 - د. محمد عبد الكريم الوافي، منهج البحث في التاريخ والتدوين التاريخي عند العرب، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي 1990، ص 189.

هنا يبنى الوعي التاريخي على أساس أن المجتمع البشري يتحرك ويتفاعل وينمو في سياق الغاية النهائية التي وضعها الخالق الحكيم. ونتيجة للدور الذي يضطلع به الفرد داخل المنظومة الاجتماعية، وأهمية الاجتماع البشري من أجل التكافل وفسح الفرصة والمجال للفرد من التعبير عن قدراته الذاتية، فإن الدعوة إلى فهم الذات[13] كانت الأساس في الخطاب القرآني، إذ من خلالها يكون البدء والمستهل لبدء الخطوات الواثقة والسليمة في البناء الحضاري. وفهم الذات هنا تتعدد مستوياته، فهو يتعلق بالاستعداد للاضطلاع بالدور الحضاري المناط بالإنسان ضمن الذوات الجمعية التي تؤلفها المجموعة البشرية، وهنا وعلى وجه التخصيص "المجتمع الإسلامي" فكلما كان الفهم عميقاً، كان الانسجام والتكامل من السمات الأساسية في ذلك المجتمع. فالمعطى الحضاري لا يمكن أن يتبلور من دون وحدة الانسجام التي يجب أن تطغى على المجتمع، فمهما مُنح الإنسان من قدرات وطاقات وإمكانات، فإنها لا يمكن أن تلبي جميع حاجاته، وعليه فإن الإنسان لا يمكن أن يجد ذاته إلا من خلال انضوائه في المجموع. وهذه الفكرة التاريخية كان قد أكد عليها الإسلام في بداياته الأولى، من خلال الإشارة إلى أهمية الهجرة إلى الحاضرة ونبذ حياة البادية[14]، بل أن الإسلام أشار وبشكل صريح إلى أن المهاجر الذي يعود إلى البادية بحكم المرتد عن دينه.

تلجأ فلسفة التاريخ إلى مبدأ الكلية في معالجة الظاهرة التاريخية، وهي في هذا تعمد إلى البحث عن وحدة عضوية بين الأجزاء، وتحاول بكل جهدها الانفلات من التأثر بعصر واحد، بل تجتهد للانزياح الزماني لتمتد نحو المستقبل، وعليه فإن المصادقة التاريخية في هذا المبدأ تكاد تنحصر في زاوية ضيقة ومحدودة. أما المبدأ الثاني فإنه يقوم على العلية حيث البحث القائم على أن لكل علة معلول ولكل سبب مسبب، والاتجاه في هذا يقوم على أن الحدث الجزئي لا يمكن الخروج في معالجته عن الإطار الذي قدمه علم التاريخ والمستند على عناصر الفردية والزمان والمكان، وفي سبيل الشروع في تحديد أدق وأكثر عمقاً فإن فيلسوف التاريخ يعمد إلى أنساق إجرائية لمعالجة الظاهرة تقوم على الصورة العقلية حيث عنصري "الوحدة والمعنى"[15].

الإسلام عقيدة تقوم على الوحدة العضوية الشاملة، فهي لا تقبل التجزئة ولا يمكن تقسيم المعاني فيها، وهي كما يقال في المثال الدراج (يكون فيها الأسود أسوداً، والأبيض أبيضا)، فالحلال بين والحرام بين، حيث الفطرة والوضوح والبعد عن التعقيد. والظاهرة مهما كانت جزئية، فإن الكلي واضح لا يقبل التجزئة. والقرآن يتعرض لهذه الظاهرة التاريخية (البداوة) محدداً فيها المعنى (**قَالَتِ الْأَعْرَابُ آمَنَّا قُل لَّمْ تُؤْمِنُوا وَلَكِن قُولُوا أَسْلَمْنَا وَلَمَّا يَدْخُلِ الْإِيمَانُ فِي قُلُوبِكُمْ**)[16] وتأخذ المباشرة في الخطاب القرآني مدى أشد لهذه الظاهرة (**الْأَعْرَابُ أَشَدُّ كُفْرًا وَنِفَاقًا وَأَجْدَرُ أَلاَّ يَعْلَمُواْ حُدُودَ مَا أَنزَلَ اللَّهُ عَلَى رَسُولِهِ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ**)[17]. ويحدد الدكتور محمد جابر الأنصاري إلى أن كلمة "الأعراب" قد وردت في القرآن عشر مرات، في سورة التوبة والأحزاب والفتح والحجرات، في تسع منها نلمح الوعيد والسخط، أما الآية الوحيدة التي وردت ذكرها بالصورة الإيمانية، فإنها لم تكن لتخلو من حث وتوجيه[18].

كان الرسوخ والشمول هو الغاية التي قصدها القرآن في خطابه إلى الناس كافة، بدعوته العامة العالمية، وعنصر المكان هنا تحيل دلالة لها قيمتها ومضامينها القصدية، لاسيما في مجال التنظيم وتطبيق الأحكام. والواقع أن فكرة الاتصال كانت هي الحاكمة على اعتبار إبلاغ القيم والأحكام الجديدة التي يحملها الدين الإسلامي، إلى المجموعة البشرية، فكلما كان الاجتماع مركزاً، كما في البيئة الحضرية كان الاتصال أشد فاعلية، في حين أن البادية بقسوتها وعزلتها تجافي

[13] - د. محمد جابر الأنصاري، التأزم السياسي عند العرب وموقف الإسلام- مكونات الحالة المزمنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1995، ص 94.

[14] - د. أحمد محمود صبحي، في فلسفة التاريخ، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية 1990، ج2 ص 110.

[15] - سورة الحجرات، الآية 14.

[16] - سورة التوبة، الآية 97.

[17] - د. محمد جابر الأنصاري، التأزم السياسي، المصدر السابق، ص 98.

[18] - د. محمد جابر الأنصاري، تكوين العرب السياسي ومغزى الدولة القطرية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1994، ص 67.

طبيعة الفكرة الإسلامية. ولابد من التنبه هنا إلى أن ارتكاب الكبيرة التي أشار إليها الإسلام كانت قد تلخصت في ترك المسلم للحاضرة بعد هجرته إليها.

إن الحفز الحضاري الذي قدمه القرآن، كان قد استند إلى معيار الاستقرار والتكامل، فليست المسألة سباقاً بين المدنية والبادية، بقدر ما كانت تأكيداً على القيم الحضارية التي تستدعي الرسوخ والثبات من أجل النهوض بالمشروع الحضاري والعقيدي التاريخي، المتمثل بالإسلام الذي جاء إلى الناس كافة. ترى إلى أين تقودنا جدلية الصراع بين البادية والحاضرة، وأي علة تكمن خلف كل هذا؟ إن الحضارة العربية الإسلامية تشير إلى المعطى التاريخي الذي قدمته القوانين الاجتماعية التي يزخر بها القرآن والسنة النبوية وسير الصحابة. والواقع أن هذه الجدلية التي بقيت تؤدي عملها في الحياة والنمط الحضاري، كانت خلف العديد من الظواهر التاريخية الكبرى في الدولة العربية الإسلامية، بدءاً من الفتنة الكبرى، مروراً بالاختلاف الشديد حول أحقية الخلافة، والتي تدور صراعاتها حتى لحظتنا الراهنة، أو بروز حركة الردة حال وفاة الرسول (ﷺ)، أو تركز القوى الاقتصادية في يد فئة على حساب أخرى[19]، حيث البرجوازية القرشية والمركزية التي حظيت بها على حساب الفئات الاجتماعية الأخرى التي تؤلف المجتمع الإسلامي بشكله العمومي.

للمكان أهميته الواضحة في النص القرآني، وهذه الأهمية تأتي من الدلالة التي تقدمها طبيعة العلاقة بين المكان والإنسان. المكان بكل ما يحتويه من سمات وظواهر طبيعية، تجعله يحفز العقل ويحرك ملكة التفكير بلوغاً للوصول إلى القدرات التي يمتلكها الله الخالق. وكل مظهر من المظاهر التي تزخر بها الطبيعة، ما هي إلا براهين ودلالات على جانبين شديدي الأهمية هما: القدرة على الخلق والحكمة في التدبير. من هذين المعطيين، ترسخت أهمية المكان لدى المؤرخ العربي الإسلامي، ولم يضع القرآن موقفاً تحييدياً في علاقة الإنسان بالطبيعة، بل جعلها مسخرة لفائدته ومصلحته في سبيل بلوغ الغاية التي ينتهي إليها الخلق. وعليه فإن الحكمة تتبدى في الاستبدال الواضح في العلاقة مع الطبيعة التي كانت مبنية على الخوف، لتأخذ بعداً إيجابياً قوامه الفائدة وتعميم الخير لمصلحة الإنسان، وبهذا يكون الطريق ممهداً لبناء الحضارة وبالتالي التمكن من صياغة المفهوم التاريخي.

يعنى القرآن بمفهوم الزمان عناية شديدة وهي ترد فيه ألفاظ مثل: الدهر، الحين، المدة، اليوم، الأجل، الأمد، السرد، الأبد، الخلد، الوقت، والعصر. ويتم التناول في مضامين مختلفة وأفكار متنوعة، لكنها تصب جميعاً في فكرة قوامها أن الزمن القرآني يسير من بدء الخليقة، لحظة نزول آدم وحواء إلى الأرض وحتى يوم القيامة حيث الحساب ليحقق الله فيه مبدأ "الثواب والعقاب". ويتم بناء العلاقة بين الإنسان والزمان عبر لفظة الدهر، التي يتم من خلالها التعرض للزمن الطويل كما في قوله تعالى: (**هَلْ أَتَى عَلَى الإِنسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْئًا مَّذْكُورًا**)[20]. على اعتبار أن الدهر يمثل المدة والزمن التي يمر بها العالم من الخليقة وحتى يوم القيامة، ومن هذا المفهوم اتجه المؤرخ المسلم للعناية بموضوعه، فالبداية التي يقوم عليها التاريخ الإسلامي تبدأ بقصص الأنبياء وحتى العصر الذي يعيشون فيه، وهم بإيمانهم واعتقادهم، لا يخرجون عن مفهوم انتقال الإنسان من الحياة الدنيا إلى حياة البعث والخلود. وقد قدّم القرآن النموذج الموضوعي لطبيعة الفهم الذي يقوم عليه إدراك المؤرخ المسلم، حيث تم تقسيم التاريخ القديم وفق الحضارات التي سادت وكيف بادت، أما اللحظة المعاصرة بالنسبة للمؤرخ فقد توجه لمعالجتها من خلال التاريخ الحولي الذي يقوم على تتابع السنين. بما كانت فكرة التاريخ في القرآن ترتكز على معنى العبرة والعظة التي يستفيد منها الإنسان في حياته، (**لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُوْلِي الأَلْبَابِ**)[21].

تعالج فكرة التاريخ الأحداث التي تدور في واقع الحياة، والأفكار التي يتداولها الناس، والعناية هنا ترتكز على المباشر من الأحداث التي يستوعبها الإنسان زمانياً وحضارياً. في حين أن علم التاريخ يستند على العقل في النقد والاستنتاج، حيث تبرز المدركات الإنسانية في تفسير الظواهر لينتج عنها الوعي التاريخي الذي يقوم

---

[19] - سورة الإنسان، الآية 1.

[20] - سورة يوسف، الآية 111.

[21] - د. عفت محمد الشرقاوي، أدب التاريخ عند العرب، مكتبة الشباب، مصر لا تاريخ، ج1 ص 143.

على العلاقة الراسخة والوثيقة بين الذات والزمان. والواقع أن العرب قبل الإسلام كانت لهم عناية واضحة بمواضيع الأنساب وأيام العرب وتاريخ الأديان والنقوش التي خلفتها الحضارة العربية في اليمن، لتكون الإشارة وبشكل واضح في وجود المادة التاريخية التي يمكن الاستناد إليها في رسم الصورة العامة والشاملة للمؤرخ في تنظيم تحديد موضوعه، إلا أن جملة من الملاحظات يمكن الوقوف لاسيما في مجال موضوع أيام العرب حيث يغلب السرد القصصي على حساب المادة التاريخية، فالمبالغة وتحريك العاطفة يكاد يكون القاسم المشترك في أغلب مادتها، أما التاريخ كمادة إخبار عن حدث فهو ينزوي بعيداً في زاوية قصية وبعيدة. ولعل القصد الذي كانت تقوم عليه لا يخرج عن المسامرة والاستجابة للنوازع القبلية التي كانت سائدة في تلك الحقبة، يغلب عليها طابع الحكي والشفاهية التي يلهج بها أبناء القبيلة الواحدة. وعلى الرغم من كل الملاحظات التي يمكن أن تؤخذ على موضوع أيام العرب، إلا أنها كانت من المواد الرئيسة التي أفاد منها مؤرخو القرن الثاني الهجري، وعلى اعتبار طبيعتها الخالية من التخصيص والتوجيه، فإنها غدت ميداناً خصباً للاتجاهات والتيارات، حيث تبارى المؤرخون في وضع اللمسات الخاصة في جوانب سياسية واجتماعية، إلا أنها بقيت تعاني من وحدة الموضوع وتفكك عناصره، واختلاط الزمن فيها. لكنها حملت بعضاً من التصور التاريخي، وصارت المادة التي قامت عليها مدرسة تاريخية ممثلة بالمدرسة العراقية، التي حملت بين ثناياها التوجه السياسي[22].

ما خلفه العرب قبل الإسلام يمكن أن يوضع في مادة التاريخ. فالشعر بشفاهيته والخطابة المقرونة بالسجع والأيام التي يسودها السرد والمباهاة والأنساب القائمة على رابطة الدم والعصبية القبلية، والنقوش الكتابية البسيطة الموضوعة على شواهد القبور والأضرحة أو على بنايات المعابد والقصور الملكية، كلها تمثل حقائق يستند إليها الموضوع التاريخي ويقوم عليها، وهي تعبير واضح وجلي عن النشاط والإنجاز الذي قدمه الإنسان في الماضي[23]. وهي وإن خلت من بحث التاريخ في صورته العلمية، فإنها لا تخلو من مادة خام تكون المعين والمنهل للمؤرخ في تحديد قسمات وسمات المرحلة، والأسس التي قامت عليها في إسباغ الصورة التي ظهرت عليها، والنهج الذي سار عليه الآخرون، ونمط التفكير السائد. ومهما غاب عنها التعليل، أو افتقدت إلى المنهج الواضح الذي تقوم عليه، فإنها تحمل بين ثناياها الكثير من معطيات تلك المرحلة التاريخية، لاسيما وإن عناصر المادة التاريخية تكون فاردة حضورها بشكل أخّاذ وقوي، من خلال الذات والزمان والمكان في المعلومات التي تقدمها الوثيقة التاريخية. وكل ما قدمه الإنسان في ماضيه لا يخلو من غاية، قوامها الخصوصية البشرية وتحديد المنجز الذي يميزه عن الآخر، ليتم بالتالي تحديد مكوناته وطبيعته بلوغاً إلى اكتشاف ذاته وأهميته داخل هذا النسق الحركي المتفاعل. ولعل الأحداث المتفاعلة والساخنة التي ألمت بعرب ما قبل الإسلام كانت تمثل في حقيقتها الجذوة والمحفز نحو إرادة التغيير من واقع الصراع المرير والشديد بين القبائل، حتى كانت الدعوة الجديدة التي تمثلت بالإسلام الحافز الأشد في تحديد النظرة القاطعة، بين حالة الانقسام والتشرذم والاقتتال والجهل والظلامية، ونموذج الوحدة والاتصال والسلام والوعي والنور الذي نادى به الإسلام، ليسفر الواقع الموضوعي عن أداء تاريخي فاعل شديد التألق تمثل بنقل الصراع من داخلي قبلي لا يتقطع، إلا سلام داخلي إجماعي عبر عن إرادة المعرفة التاريخية، التي وجهته نحو الخارج تجربة الجهاد والفتوحات، وتوطيد هذه المعرفة العقيدية في إطار مكاني، كان من العسير أن يتم التفكير فيه سابقاً، ويأتي التحدي أقصاه حين يتمكن هذا النموذج الجديد "الإسلام" من تعزيز وتثبيت تجربته الغنية والناهضة على أعظم كيانين سياسيين في تلك الحقبة ممثلين بالإمبراطورية الساسانية في بلاد فارس والإمبراطورية البيزنطية في بلاد الروم.

إن إنجازاً تاريخياً بهذا الحجم ما كان له أن يظهر أو يؤتي ثماره من دون الاستناد إلى وعي تاريخي واضح

---

[22] - د. محمد عواد حسين، صناعة التاريخ، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس 1974، ص 119.

[23] - المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجواهر، فهرسة يوسف أحمد داغر، دار الأندلس، بيروت 1996، ج2 ص 313.

السمات، فهل يمكن لأمة من دون تاريخ أن تتمكن من تحقيق هذا العمل البارز في حياة وتاريخ البشرية؟ وهل تمكن العرب من تحقيق مشروعهم السياسي والثقافي والديني دون الاستناد إلى خصوصيتهم التاريخية؟ والشواهد التاريخية كثيرة وعديدة. فهذا المؤرخ المسعودي ت 46هـ يقول عن أيام القادسية: "وكانت وقعة القادسية في المحرم سنة أربع عشرة، ومال من الفيلة ... نحو بجيلة، ... فبعث سعد إلى بني أسد لما نظر إلى المواكب والخيول قد مالت إلى بجيلة، فأمرهم بمعونتهم"[24] وحين يشير إلى رواية أبو محجن الثقفي "وكان أبو محجن الثقفي محبوساً في أسفل القصر، فسمع انتماء الناس إلى آبائهم وعشائرهم، ووقع الحديد وشدة البأس، فتأسف على ما يفوته من تلك المواقف، فحبا حتى صعد إلى سعد يستشفعه ويستقيله، ويسأله أن يخلي عنه ليخرج" [25].

هنا نكون إزاء الطابع الملحمي الذي اعتاد عليه العرب في أيامهم، وعبر تجربتهم الشعورية والإنسانية، وعلى الرغم من الطابع الجهادي الذي أسبغه الإسلام على حركة الفتوحات والعمل العسكري، إلا أن ملمح القبلية والعصبية سرعان ما طغت على حركة الواقع، ولكن بشكلها الإيجابي الحافز. عليه فإن المكونات التاريخية لا يمكن إلغاؤها أو التغاضي عنها، فهي تقوم على ركيزة من الوعي المتصل والمستمر الذي يشكل الذاكرة التاريخية لأي أمة. ومهما تعاقبت المراحل والحقب، فإن الفصل بينها يمكن أن يندرج في دائرة البحث في الموضوع التاريخي المحدد لسبر أغواره والإحاطة بالأوضاع التي ألمت به.

ألقت الشفاهية بظلالها على طبيعة الموضوع التاريخي، فعلى الرغم من تأكيد الرسول (ﷺ) على أهمية التوجه نحو الكتابة وتعلمها منذ بواكير دولة المدينة التي شيد أسسها الرسول (ﷺ)، إلا أن التقنين والحذر كان سمة بارزة في هذا المجال. فقد فرضت طبيعة التوجه نحو الكتابة، آليات حذرة ودقيقة، لاسيما وأنها توجهت بصفة مباشرة للتعامل مع نص مقدس ممثل بالقرآن. والأهمية في ذلك تبرز في محدودية عدد كتاب الوحي القرآن، والشروط الصارمة والدقيقة التي توافرت فيهم. وكان الاتجاه السائد إبان حياة الرسول (ﷺ) الاقتناع عن تدوين الحديث النبوي خشية من التداخل مع النص القرآني في طبيعة القدسية والأهمية، وهذا ما يتجلى في الحديث الصحيح الذي رواه مسلم: "لا تكتبوا عني غير القرآن، ومن كتب عني غير القرآن فليمحه، وحدثوا عني ولا حرج، ومن كذب علي متعمداً فليتبوأ مقعده من النار" [26]. وتتراءى الأخبار عن أكثر من عملية حرق تمت لكتب الحديث في زمن الرسول (ﷺ) والخلفاء الراشدين من بعده[27]. والواقع أن النهي عن تدوين الحديث كان قد جاء من خلال إقامة الرسول (ﷺ) في المدينة المنورة، على اعتبار أن المرحلة استدعت الاهتمام والعناية بالتفصيلات التي تقدمها الأحاديث النبوية في مجال العبادات، ويأتي اهتمام الرسول (ﷺ) بأهمية الشفاهية والسماع للأحاديث النبوية انطلاقاً من مبررات واقعية، لم تكن لتخرج عن أمية أغلب الصحابة وجهلهم بالكتابة.

ولم يكن الأمر ليخرج عن طبيعة التجارب التي مرت بها الأمم السابقة، فالتوراة كان قد تعرض للتشويه على يد أحبار يهود خلال السبي البابلي لهم، أي بعد ستمائة سنة من وفاة موسى عليه السلام، مما فتح الباب مشرعاً للتداخل مع الأساطير البابلية. بالإضافة إلى الإنجيل الذي كتب على يد أربعة من حواريي السيد المسيح عليه السلام، ولعل هذين المثلين، أثرهما الشديد والقوي في الخشية على القرآن من التداخل مع الحديث النبوي والسنة[28].

ولد التدوين التاريخي لدى العرب في رحم التجربة الإسلامية، وهكذا وجد نفسه في خدمة علوم الدين، بعبارة أخرى من السياق الذي قدمه النموذج الإسلامي وفي أكثر من مجال، حيث نلاحظ أن القرآن هو وهو المصدر الأول والرئيس للتشريع، لم ينزل دفعة واحدة، بل جاء متلاحقاً لاسيما في الأحكام التي تعرض لها. وهكذا كان الاتجاه نحو تمييز هذه الأحكام وترتيبها، تمثل

24 - المصدر نفسه، ص 314.

25 - صحيح مسلم، ج18 ص 226.

26 - الخطيب البغدادي، تقييد العلم، ص 34.

27 - إبراهيم فوزي، تدوين السنة، دار الرياض الريس للكتب والنشر، لندن 1995، ص 39.

28 - د. عبد الله العروي، العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء لا تاريخ، ص 80.

منهجاً لعمل المؤرخ المسلم، فيما كان لحاجات الدولة العربية الإسلامية تطلعاتها الأساسية والضرورية في تثبيت حقوق أفرادها ومواطنيها، لاسيما في مجال السابقة في الإسلام وأهمية المشاركة في الأحداث الكبرى مثل المجاهدين الذين ساهموا في غزوة بدر الكبرى. وعلى هذا ترتبت حقوقاً خاصة بالمهاجرين الأوائل والصحابة الذين كان لهم دوراً بارزاً ومهماً في تشييد صرح الدولة الإسلامية، حتى كان ديوان العطاء الذي أسسه الخليفة عمر بن الخطاب قد اعترف وبشكل رسمي بحقوق خاصة للرعيل الأول من المسلمين. هذا بالإضافة إلى طبيعة حركة النمو والاتساع الذي رافق الدولة العربية الإسلامية من حيث تحديد شكل العلاقة مع الدولة المركزية، وارتباط كل هذا بالفتوحات الإسلامية وظروفها المرافقة، لذا كانت العناية بتدوين ذلك الفتح والتركيز على نوعين، صلحاً أم عنوة[29]. من هنا تتبلور اتجاهات التدوين التي فرضتها ظروف موضوعية استدعتها طبيعة النمو الداخلي وشكل الاتصال الخارجي، وبذلك تكون الفائدة واضحة المردود شديدة المباشرة، لا يمكن الطعن فيها أو الإقلال من شأنها. فإذا كان التاريخ في صورته الشائعة يقوم على سرد الأحداث وتتابعها، وبالتالي يكون مادة متكاملة أمام القارئ أو الدارس لينظر إليها من زاويته الخاصة، فإنه لدى المؤرخ المسلم يؤدي وظيفة شديدة الاتصال بالواقع الجديد الذي هيأه الإسلام بمتطلباته نحو المجتمع. فكانت الصياغة التاريخية تنزع نحو التعامل مع الواقع وتحاول بكل جهدها أن تتواصل معه. والواقع أن التعامل مع الموضوع التاريخي ضمن البعد الديني كان قد خضع وبشكل رئيس للصدق والتحقيق من الخبر الذي يمثل عماد الموضوع التاريخي. فالمضمون الديني يفرض نوعاً من الخضوع التام من قبل المؤرخ لصدق راوي الخبر، والتدقيق الصارم في مكوناته الشخصية وأهوائه وميوله. وعلى هذا الأساس تم تدبيج التاريخ الإسلامي المرتبط بالموضوعات الدينية من سيرة ومغازي وفتوح وطبقات الصحابة. في حين أن الموضوع السياسي ضمن المادة التاريخية، قد تمت معالجته بمرونة أكبر، انطلاقاً من طبيعة العلاقات السائدة التي سادت في العصرين الأموي 41-132 هـ والعباسي 132-656هـ حيث سادت الصراعات القبلية والفتن واشتد عود العصبية بتأييد وتشجيع مباشر لدى السلطة الأموية. في حين برز الصراع الحضاري على أشده خلال العصر العباسي [30]، وغدت موضوعات كالشعوبية والفرق الكلامية تأخذ حيزاً واسعاً في الموضوع التاريخي.

[29] - المصدر نفسه، ص 82.

بقي التدوين خلال القرن الأول مقتصراً على جمع القرآن حتى خلافة عمر بن عبد العزيز 99-101هـ، الذي أمر بتدوين السنة النبوية، على الرغم من كره العلماء المسلمين لذلك العمل. والواقع أن خلافة ابن عبد العزيز جاءت في فترة تاريخية ازدحمت الصراعات القائمة على الافتراء والذم والقدح في شخصيات الصحابة، فمعاوية ومن خلفه في الدولة الأموية كانوا قد استنوا شتم علي بن أبي طالب من على المنابر، وشجعوا على دعم الأحاديث النبوية التي تشكك في مناقبه وأعماله، ليظهر بالمقابل اتجاه الشيعة الذين عملوا على حشد الأحاديث النبوية التي تدعم من موقف علي وتبرزه على باقي الصحابة، هذا بالإضافة إلى حرصه على حفظ الحديث لاسيما وأن الحفاظ قد انتشروا في بلاد الإسلام ومات أغلب الثقاة منهم. فكتب إلى عامله على المدينة أبي بكر محمد بن عمرو بن حزم بأهمية الاتصال بعمرة بنت عبد الرحمن الأنصارية والقاسم بن محمد بن أبي بكر، وتدوين الحديث عنهما. كذلك وجه أمره إلى محمد بن مسلم بن شعاب الزهري ت 124هـ بتدوين الحديث [31]، بالإضافة إلى مجموعة من الفقهاء.

يورد السيوطي في كتابه تاريخ الخلفاء، في أخبار أبي جعفر المنصور 136-158 هـ نقلاً عن الذهبي: "في سنة ثلاث وأربعين شرع علماء الإسلام في هذا العصر في تدوين الحديث، الفقه، والتفسير فصنف ابن جريج بمكة، ومالك الموطأ بالمدينة، والأوزاعي بالشام، وابن أبي عروبة وحماد بن سلمة وغيرها بالبصرة، ومعمر باليمن، وسفيان الثوري بالكوفة، وصنف ابن إسحاق المغازي، وصنف أبو حنيفة رحمه الله الفقه والرأي، ثم

[30] - إبراهيم فوزي، المصدر السابق، ص ص 59-60.

[31] - جلال الدين السيوطي ت 911هـ تاريخ الخلفاء الشيخ قاسم الشماعي الرفاعي والشيخ محمد العثماني، دار القلم، بيروت 1986، ص 301.

بعد يسير صنف هشيم، والليث، وابن لهيعة، ثم ابن المبارك، وأبو يوسف، وابن وهب، وكثر تدوين العلم وتبويبه، ودونت كتب العربية، واللغة والتاريخ وأيام الناس، وقبل هذا العصر كان أئمة يتكلمون من حفظهم، أو يروون العلم من صحف صحيحة غير مرتبة" [32]. والسيوطي يضرب صفحاً عن إيراد أي خبر عن توجه عمر بن عبدالعزيز نحو تدوين السنة لكنه يشير إلى خبر مقتضب عن الزهري: "كتب عمر بن عبد العزيز إلى سالم بن عبد الله يكتب إليه بسيرة عمر بن الخطاب في زمانه ورجاله في مثل زمانك ورجالك كنت عند الله خيراً من عمره" [33].

يمكن رصد معطيين موضوعيين للاتجاه نحو التدوين التاريخي، هذا في حال استبعاد الكتب الرسمية والتقارير المتبادلة بين الجهات الرسمية، أو الطابع السردي لأخبار العرب الذي اهتم به معاوية بن أبي سفيان. فالمشروع الذي اضطلع به عمر بن عبد العزيز كان قد تبلورت فيه الاتجاهات الأخلاقية، لاسيما وأن الفتنة كانت اشتدت وألقت بظلالها على أبرز المقومات الفكرية والعقيدية للمجتمع الإسلامي. في حين أن مشروع أبو جعفر المنصور التاريخي كان قد استند إلى أساس أيديولوجي قوامه تحديد مسار الخطاب العباسي في غربلة الإرث الذي خلفه الأمويون، والحرص الشديد على إخفاء لمسات العلويين، حلفاء الأمس القريب في زعزعة السلطة الأموية. ومحاولة تثبيت منهج شمولي يستند إلى الحديث والفقه والتفسير والعربية اللغة وأيام الناس. والنص الذي يورده السيوطي عن الشروع بالتدوين لم يخل من الذكاء، إذ لم يشكك بالعلم الموجود الذي تم تدوينه، بل كانت الإشارة "وقبل هذا العصر كان الناس يتكلمون من حفظهم أو يرون العلم من صحف صحيحة غير مرتبة" فالحفظ والنظام كان غاية التدوين الذي أقدم عليه العباسيون، هكذا يخبرنا ظاهر النص. ولكن ألا يدخل الانتقال ووجهة النظر الخاصة في تحديد أولويات هذا النظام؟ وإذا كان الخليفة عمر بن الخطاب قد أشار إلى: "صنعوا للناس تأريخاً يتعاملون عليه، وتصير أوقاتهم مضبوطة فيما يتعاطونه من معاملاتهم" [34] بناء على التساؤل الذي تقدم به أبو موسى الأشعري [35]، أو أنه فطن إلى الصك الذي رُفع إليه في شهر شعبان دون تمييز لسنة محددة فإنما كان ينطلق من وجهة نظر إدارية بحتة.

من هنا يمكن رصد ثلاث مراحل رئيسة مر بها التدوين التاريخي العربي الإسلامي، تمثلت في الأولى تثبيت الحقوق وتحديد المسؤوليات، وفي الثانية اتخذت طابعاً أخلاقياً لكبح جماح الكذب والافتراء، لاسيما في مجال الحديث النبوي، فيما تركزت في الثالثة تحديد مسار الخطاب السياسي للدولة العربية الإسلامية.

32 - المصدر نفسه، ص 262.

33 - محي الدين الكافيجي ت 879هـ، المختصر في علم التاريخ، تحقيق د. محمد كمال الدين عز الدين، عالم الكتب، بيروت 1990، ص 62.

34 - ابن كثير، البداية، دار المعارف، بيروت 1966، ج1 ص10.

35 - ابن عساكر، تاريخ مدينة دمشق، تحقيق د. صلاح الدين المنجد وآخرون، مجمع اللغة العربية، دمشق لا تاريخ، ج1 ص34.

التراث السردي العربي القديم وفن التصوير

د. أحمد لطف الله

الدار البيضاء - المغرب

يسود السرد في جميع مظاهر التفكير الإنساني، إن لم نقل في جميع مظاهر الحياة، حيث تتجلى أشكاله في جميع أنشطة الإنسان، وتتموضع صورته الفنية في النشاط الإبداعي، لأنه ينبع من تحقيق الرغبة الجمالية. فالسرد، كما يؤكد رولان بارت «يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة؛ والصورة ثابتة كانت أم متحركة؛ والإيماء (le geste) مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من كل هذه المواد»[1]. ويقدم بارت نماذج من أنواع الإبداع الإنساني المتوفرة على السرد، والمتجلية في: الأجناس الأدبية، والفنون، والمجالات الفكرية المختلفة، وضمنها يذكر توفر اللوحة المرسومة على مكون السرد، الذي قد يشكل المادة الخام التي تشتغل عليها اللوحة.

ومنذ المراحل الأولى للفن استلهم المصورون موضوعاتهم من خطابات سردية، فـ«في الفترة ما بين 1508 - 1512 رسم ميكل أنجيلو زخارفه الشهيرة على عقد المصلى، وكان قد ابتكر لهذا الغرض إطارا من العمارة المصبوغة يحجب كليا الانحناءة الحقيقية للسقف، ورسم أسفلها في الوسط القصة المذكورة في التكوين عن خلق الله للعالم وما أعقب ذلك؛ من الفصل بين الضوء والظلام حتى الطوفان وثمالة نوح. تمتد هذه المشاهد وفق نظام السرد القصصي من نهاية المذبح وارتدادا باتجاه مدخل المصلى»[2].

إذن، فعلاقة التصوير بالسرد تسير في الاتجاهين المتقابلين، حيث يحضر كل منهما في الآخر، ويتأثر كل منهما بموضوعات وتقنيات ورؤى الآخر. وفي الثقافة العربية، كان ظهور وتبلور الأجناس الأدبية التي تتوفر على درجة عالية من السردية، والتي تصح تسميتها سرودا، في مناخ فكري يقصي بعض الفنون، كالتصوير، وينظر بنوع من الازدراء للسرد، فقد كانت الحياة الفكرية العربية في عصور قديمة، كالعصرين الأموي والعباسي، تستند إلى العلوم الدينية، ومن الناحية الأدبية لم تكن قد تخلت بعد عن تقديس الشعر.

وقد بدأ السرد العربي يشق طريقه بصعوبة، فقد كان محكوما بالطابع الشعبي للموضوعات، واللغة المترددة بين الفصيح والعامي، والتي كان الفكر العربي الإسلامي يعتقد أنها تمس بقداسة اللغة العربية البليغة التي هي وسيلة الوحي، ولذلك لم يكن يجب على لغة السرد أن ترقى ولو إلى مستوى اللغة الشعرية، كما كانت الشفوية هي المسلك الوحيد لأدائه، فالتدوين كان عملية لاحقة بالنسبة للعديد من السرود العربية القديمة، مثل كتاب "ألف ليلة وليلة" ونصوص السير الشعبية.

لكن مسار السرد بدأ يتشكل، بفعل تراكم النصوص السردية، من مقامات ورسائل وقصص وسير وأخبار ورحلات وغيرها، وأصبح الاعتراف به ضرورة ملحة، خاصة وأن بعض الشعراء قرروا خوض التجربة السردية، استجابة منهم «لوعي جديد وذوق جديد نفضا الغبار عن طاقة إبداعية خصبة. نستطيع تمثيل ذلك من خلال اشتغال الشعراء الكبار على آلية السرد مثل المعري في رسالة الغفران»[3]. هذا بالإضافة إلى الوعي بالتجديد الشعري الذي عرفه العصر العباسي، والذي أدخل في الحسبان إعطاء القصيدة العربية طابعا قصصيا، كما تمثل ذلك خمريات أبي نواس.

---

[1] - رولان بارت، "التحليل البنيوي للسرد"، ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، في: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، 1992، ص: 9.

[2] - مارك روسكل، معنى تاريخ الفن، ترجمة فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 2003، ص: 131.

[3] - د. عبد الوهاب شعلان، "السرد العربي القديم، البنية السوسيوثقافية والخصوصيات الجمالية"، الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، سوريا، العدد: ص: 126.

إذن، كان لابد للسرد العربي، باعتباره نوعا إبداعيا حديث النشأة أن يؤسس مقولاته الخاصة داخل بنية ثقافية عربية، تفتقر لأنشطة الإبداع التي تغذي الحس الجمالي. ومن ثمة جاءت مختلف السرود العربية القديمة محمّلة بالقيم التشكيلية، سواء التي أبدعتها المخيلة العربية، أو تلك التي ترجع لروافد إبداعية غير عربية، مثل الرافدين الفارسي والهندي، والتي أعيدت كتابتها عبر فكر ووعي عربيين.

شكلت هذه النصوص مجالا إبداعيا تلتقي فيه عدة أجناس أدبية، مثل حضور الشعر إلى جانب القص في ألف ليلة وليلة، وتتمثل فيه النوازع الإبداعية المتعلقة بالفنون، مثل الموسيقى والتصوير La peinture، حيث يبدو ولع السارد في ألف ليلة وليلة مثلا بفن التصوير الذي لا يجد وسيلة لإبراز عناصره التشكيلية إلا من خلال الوصف، الذي يعبر عن تلك اللغة الكامنة في أعماق اللاشعور لدى المبدع العربي، لأن اللغة التشكيلية «لغة صامتة تمس الإحساس الإنساني، وهي ليست بالقراءة اللغوية، أو استخدام منطق اللغة الألفبائي في صناعة الصورة، وأن هذه اللغة هي صوت صامت داخلي غير مسموع»[1].

وهذه النصوص بدورها أصبحت مادة خصبة بالنسبة لفن التصوير، من خلال استخلاص ما تحمله من سمات تصويرية، وإعادة إنتاجها بواسطة لغة تشكيلية تنتمي لفن التصوير، وتعتمد الجملة فيها على العناصر البلاستيكية، مثل النقطة والخط واللون والحجم والمساحة. فبعد ترجمة كتاب ألف ليلة وليلة «ترجمة "غالان1704-1717" وما تلاها من ترجمات إلى مختلف اللغات الأوروبية، كثرت الرسوم التزيينية أو التوضيحية التي رافقت معظم طبعات هذه الترجمات لمئات من الفنانين والحفارين. ثم انتقل هذا التأثير إلى أنواع الفن التشكيلي كافة، وذلك عبر ظاهرة الاستشراق»[2].

لقد كان كتاب ألف ليلة وليلة، وغيره من كتب التراث السردي العربي، من بين المصادر الإبداعية التي ألهمت خيال الفنانين الأوروبيين، خاصة في المرحلة الرومانسية. ومن أبرزهؤلاء أوجين دولاكروا Eugène DELACROIX (1798-1863) الذي جسّد «الموضوعات التي كانت تشغل خيال الأوروبيين، مثل حياة القصور الداخلية، والحمامات والحريم والفروسية وصيد الأسود والعبيد، هذه المواضيع كانت تشكل العالم الخيالي عند الغربيين»[3]. وهي نفسها الموضوعات التي صورتها النصوص السردية العربية القديمة[4].

إذن، فقد تبلورت العلاقة بين السرد والتصوير في سياق ثقافي جمع بين إنجازات المتخيل العربي، وإمكانات الفن الغربي. وتواصل تأثير فن التصوير في السرد بصورة أكثر تطورا، حيث تمت الاستفادة من التقنيات الجديدة التي خلقتها مراحل التصوير الغربي، وظهور التجريد، فقد مال كتاب الرواية الجديدة في فرنسا نحو استلهام التقنيات السردية الجديدة من فني السينما والتصوير، وامتد ذلك التأثير إلى العديد من الاتجاهات الروائية العربية الحديثة.

غير أن السرد العربي القديم أخصب مادة حكائية غزيرة، وتوسل بعدة طرق فنية لعرضها، فالسرد يتناسل انطلاقا من توالد الحكايات، حيث يتحول السارد في البُنى السردية المتداخلة إلى متلق للحكاية التي تسرد من طرف سارد ثان، وهكذا، فقد واجه السرد العربي القديم بسبب هذا التدفق الحكائي مشكلتي تمثيل الواقع، والانسجام مع اللغة المعيارية.

وعلى الرغم من توظيفه الأسطورة والموضوعات الغرائبية، فقد حاول السرد العربي القديم أن يوهم بالإحالة المرجعية لواقع موجود وملموس، مستعينا في ذلك ببعض الأساليب العلمية التي وردت في رواية الحديث النبوي، أو الأخبار، مثل صيغة الإسناد؛ بحيث يشابه النص السردي نص الحديث النبوي المكون من

---

[1] - د. صالح رضا، "لغة الفن التشكيلي في القرن العشرين"، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد: 26 ، العدد: 2 ، 1997 ، ص: 81.

[2] - د. محمود شاهين، "ألف ليلة وليلة وأثرها في التشكيل المعاصر"، مجلة المعلومات، مركز المعلومات القومي، سوريا، السنة: 5 ، العدد: 50 ، 1996. ص:

[3] - د. محمد المهدي، "الرومانسية والاستشراق الفني، والتمصر"، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد: 26 ، العدد: 2 ، 1997 ، ص: 105.

[4] - رغم أن العديد من الدراسات تؤكد هذا التأثير، فإننا نجد دراسات أخرى تنفيه، حيث يصرح أصحابها قائلين: «نحن نستبعد وجود أي أثر مباشر لفن التصوير مصدره العالم الإسلامي على أي رسام من رسامي أوروبا (...) لذا فكل التأثير الإسلامي الذي يمكن استكناهه يكاد يكون سطحيا». سير توماس أرنولد، الفن الإسلامي وأثره على التصوير في أوروبا، في: تراث الإسلام، تأليف: جمهرة من المستشرقين، بإشراف سير توماس أرنولد، عربه جرجيس فتح الله، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1978، ص: 223.

السند (سلسلة الرواة) والمتن (نص الحديث)، وقد تنوعت «هذه الصيغ الإسنادية من نص إلى آخر، وأحيانا داخل النص الواحد. إذ نعثر على صيغة: "بلغني أيها الملك السعيد" في "ألف ليلة وليلة"، و"زعموا" في "كليلة ودمنة" و"حدثنا عيسى بن هشام" (وهذه هي الصيغة الغالبة) في مقامات الهمذاني، وصيغ متعددة في البخلاء...»[1] فإما أن تسند الحكاية إلى مصدر معلوم مثل "عيسى بن هشام"، أو مصدر مجهول مثل ما توحي به جملة "بلغني"، أو باختيار الراوي لهذه العبارة المحايدة: "زعموا" والتي تزيل عنه مسؤولية مرجعية الأحداث، ولذلك اعتبر الإسناد «آلية سردية، يحرص المؤلف على توافرها في النص استجابة لنزوع ثقافي عربي يؤثر الصدق والواقعية»[2].

ولم يمنع هذا الحرص على تحري الصدق، من إهمال الثقافة العربية لهذه المادة الحكائية الهائلة التي أنجزها السرد العربي، والذي يشبه والحالة هذه، فن التصوير من عدة أوجه تتعلق بمصيرهما المشترك، فإهمال السرد كان نتيجة مركزية الشعر في المتخيل العربي القديم، إضافة إلى «عدم امتثال معظم المرويات السردية القديمة لشروط الفصاحة المدرسية التي أنتجتها البلاغة العربية في العصور المتأخرة. تلك الشروط المعيارية التي أصبحت تحدد قيمة الأدب»[3].

وكما حرّم المسلمون فن التصوير بذريعة تطاوله على الاختصاص الإلهي المتعلق بالخلق، فقد اعتبروا المرويات السردية القديمة معارضة للأخلاق، نظرا للألفاظ الممنوع تداولها، وخلو مضامينها من الفائدة والمتعة، «وبالإجمال، فالسرديات العربية اختزلت إما إلى وقائع تاريخية وإخبارية أو إلى أباطيل مفسدة»[4].

إن هذه الظروف التي تحكمت في إنتاج السرد العربي، وظروف منع ممارسة فن التصوير، جعلت السرد يتمتع بروح التمرد، فغدا متحررا من استعمال القوالب الفنية الجاهزة، مثل تلك التي كان يستعملها الشعر، ومن ثمة انفتح على التفكير في نقل وتصوير المشاهد كما تراها العين، مستعملا أسلوب الوصف التصويري، الذي يلائم طبيعة العمل الفني في فن التصوير التشخيصي، والمستعمل في الشعر الأوروبي رغم أنه من خصوصيات السرد، فقد اشتغل شارل بودلير Charles BAUDELAIRE (1821-1867) «على لوحة دولاكروا دائما: "دانتي وفرجيل في الجحيم" حيث نجد تطابقا بين بنية الوصف السردي في القصيدة وبناء الصورة التشكيلية»[5].

ونلمس الحضور القوي للوصف التصويري، المفعم بالقيم التشكيلية من خلال بناء الشخصية والمكان، في كتاب "ألف ليلة وليلة" خاصة.

في بعض طبعات "ألف ليلة وليلة"[6] نجد صورا مرسومة بالأبيض والأسود، تؤشر على اقتران اللغة البصرية باللغة المكتوبة، وتشارك السرد في خلق الصورة الذهنية التي تقدمها مشاهد الحكايات، وقد دفعت خاصية الوصف التصويري بعض الرسامين إلى وضع صور تمثل لحظات من زمن الحكاية، لذلك ترتبط القيمة الفنية لهذه الصورْ بالسرد الذي تحتويه "الليالي".

غير أن تأثير "ألف ليلة وليلة" تجاوز فن الرسم Dessin إلى فن التصوير، حيث إن «مصدر إلهام أكثر المصورين كان إسلاميا، كما أن عالمهم الخيالي، مستمد من ألف ليلة وليلة»[7]، ولقد كان تأثيرها شاملا للأجناس الأدبية، إذ تم توظيف حكاياتها وأساطيرها في الشعر والرواية والمسرح، كما امتد إلى فنون مختلفة: «إلى الرسوم المتحركة، والرسوم الصحفية "الموتيفات" وإلى الخزف والنحت والتصوير والحفر»[8].

تتميز المادة السردية في "ألف ليلة وليلة" بتداخل السرد والوصف، أو هي تستعمل ما يطلق عليه «السرد الوصفي» الذي يعتبر نتيجة لارتباط الوصف بالسرد، «وتتمثل تلك العلاقة في وجود أفعال حركية ووصفية في آن واحد (...) حيث نجابه مع كل فعل عملية وصفية دائبة في العملية السردية أو خاضعة لها».[9] ويحتوي هذا السرد الوصفي في ألف ليلة وليلة على قيمة تشكيلية، تتجلى في بناء المشاهد، وخلق صورة مهيأة للتطبيق في

---

1 - د. عبد الوهاب شعلان، "السرد العربي القديم، البنية السوسيوثقافية والخصوصيات الجمالية"، مرجع مذكور، ص: 129.

2 - المرجع السابق، ص: 129.

3 - عبد الله إبراهيم، "السردية، التلقي، والاتصال، والتفاعل الأدبي"، ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد: 14 ، 2005 ، ص: 102.

4 -المرجع السابق، ص: 102.

5 - د. زينات بيطار، بودلير ناقدا، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى 1993 ، ص: 100.

6 - ألف ليلة وليلة، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، سنة: 1987 .

7 - د. محمود شاهين، ألف ليلة وليلة وأثرها في التشكيل المعاصر، مرجع مذكور.

8 - المرجع السابق.

9 - عبد الطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989 ، ص: 30.

فن التصوير، ومن ثمة يتصف هذا السرد الوصفي بالبعد التصويري Pictural. وتتحول صور المشاهد المسرودة والموصوفة إلى لوحات Tableaux، بتعبير جيرار جينيت الذي يقدم تعريفا للوحة داخل السرد بقوله: «إننا نطلق تسمية لوحات على بعض التوصيفات Descriptions الحية والمنتعشة بالانفعالات، والأفعال، والأحداث أو الظواهر المادية والمعنوية»[1].

يعتبر الوصف هنا مكونا فاعلا يربط ما بين السرد وفن التصوير. فهو يحدد هذا النمط من السرد، وهو ما نسميه هنا السرد الوصفي التصويري. وبفعل الوصف يستطيع السرد أن يخلق الصورة السردية التي تعمل على استحضار صورة مرئية. وتتميز هذه الصورة السردية بقابلية تصويرها، وتحويل مشهدها إلى لوحة، نظرا لما يقدمه هذا المشهد عبر اللغة من مؤشرات فنية، فالوصف في نهاية المطاف عبارة عن عملية «محاكاة لما هو مرئي»[2].

تختلط في حكايات "ألف ليلة وليلة" العناصر الطبيعية، بعناصر ما فوق الطبيعة، مما يسمح بإدراجها ضمن خانة الأدب العجائبي، حيث تتجاوز المألوف من الأوضاع الحكائية، وتستعمل الخارق والغريب فيما يخص الأفعال والشخصيات. إن شهرزاد تروي في الحكاية الأولى حكاية التاجر الذي يجوب البلدان بتجارته، وقد جلس ذات مرة طلبا للراحة، فأكل ثمرة ورمى بنواتها، فطلع له جني من الأرض يريد قتله، بعدما اتهمه بقتل ابنه بسبب تلك النواة. وبعد أن يلتقي التاجر بأشخاص آخرين، يظهر الجني مرة أخرى في هذا المشهد التصويري: «وبينما هم كذلك إذا بغبرة هاجت وزوبعة عظيمة قد أقبلت من وسط تلك البرية فانكشف الغبار وإذا بذلك الجني وبيده سيف مسلول وعيونه ترمي بالشرر»[3].

تحتوي هذه الحكاية على مجموعة من العناصر العجائبية أهمها:

- وجود الجني.
- الحديث الدائر بين الجني والإنسان
- تحول بعض الشخوص إلى حيوانات (كلبتان – بغلة – غزالة)

يتجلى البعد العجائبي في هذه العناصر من خلال الجمع بين مكونين متنافرين دلاليا في وحدة دلالية، إذ غالبا ما يكون أحد المكونين مألوفا والآخر غريبا، فالجني مثلا غريب، بينما اليد مألوفة باعتبارها عضوا ينتمي للجسد الإنساني، وقد مزج الوصف بينهما في هذه الوحدة العجائبية "جني بيده سيف مسلول" ، وفيها يتحقق مبدأ التحول أو الانمساخ La métamorphose.

كما نكتشف داخل هذا المقطع نسقا من العلاقات السيميائية بين مكوناته، تلك العلاقات التي يحددها المربع السيميائي لغريماس، والتي نجد منها في هذا المقطع: العلاقة التناقضية (إنس – جن)، والعلاقة الاقتضائية (الجني – الشرر)، كما نجد بعض العناصر المساعدة التي تعمل على تأثيث المشهد، مثل "الزوبعة العظيمة" و"الغبار الهائج" فهي عناصر تهيء ذهن القارئ لتوقع ظهور "شيء هائج وعظيم"، وهو "الجني" ، ومن ثمة تنسجم هذه العناصر فيما بينها لتشكيل الصورة العجائبية.

لا تختلف هذه الصورة كثيرا عن موضوع اللوحة السوريالية، حيث يتم توليف عناصر متنافرة في أشكال تصويرية، فنرى في اللوحة مثلا، شجرة تخرج من جسد إنساني، أو جسد يتقاسمه إنسان وحيوان، وهلم جرا. ويتأسس الاتجاه السوريالي في التصوير على رؤى فنية وفكرية حديثة، لذلك فإن الوصف الذي يتخذ موضوعه من العجائبي يعتبر قاسما مشتركا بين السرد وفن التصوير، ففي هذا الأخير، نعثر مثلا في لوحات سالفادور دالي Salvador DALI على مخلوقات مصورة بنفس الشكل الذي يقدمه المقطع السردي السابق، فكلاهما يعتمد عنصر المبالغة، التي تصبح هنا قيمة فنية، وكلاهما يجعل "الشخص" العجيب في المستوى الأول من الصورة.

إن العجائبي يخدم «السرد، ويحتفظ بالتوتر: حيث إن حضور العناصر العجائبية يتيح تنظيما للحبكة منضغطا بصورة خاصة»[4]. ولا يستطيع السرد أن يقوم بمهمة تقديم هذه الصورة إلا بتضافر مع الوصف، الذي يستعمل مادة اللغة بتقنيات فن التصوير، ولذلك يطلق بعض الدارسين على هذا النوع من الوصف: "الوصف التصويري" La description

---

[1] - Gérard GENETTE, figures 4, édition du seuil, paris, 1999, p: 61.

[2] - عبد الطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، مرجع مذكور، ص: 8.

[3] - ألف ليلة وليلة، مرجع مذكور، المجلد 1 ، ص: 8.

[4] - تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى 1993، ص: 122.

picturale ، حيث «نجد في كتاب "هنري جيمس والفنون البصرية" اقتراح فيولا وينر Viola WINNER يحدد مفهوم الوصف التصويري بقوله: إنه تقنية تسمح بوصف الشخصيات، الأمكنة، المشاهد، أو تفاصيل المشاهد، كما لو أنها لوحات أو موضوعات للوحات»[1]. وفي الحكاية السابقة نجد تركيز الوصف على التفاصيل (أعضاء الجني مثلا، كالعينين واليدين والرجلين...)، وهذا ما جعل "ألف ليلة وليلة" «تعد من أكثر القصص الوصفية التي تتكلم بلغة تجسيد الصورة في سرد أحداثها»[2].

بالإضافة إلى الملفوظات الوصفية في "ألف ليلة وليلة"، فإننا نجد اشتغال القيمة التشكيلية يتعلق بالملفوظ السردي كذلك، فيعتمد السرد: التركيب La composition ، والإيقاع Le rythme ، وهما تقنيتان تحملان قيمة تصويرية، وتتحكمان في توزيع العناصر السردية (وهي هنا أفعال الشخصيات خاصة)، على المناظر المراد وصفها، ومن ثمة «فالصور التشكيلية السردية في الليالي تأتي لنا من فوق اللاواقع، لتمارس علينا فوضى التصور، وتدفع التشويق إلى الاضطراب الحسي، فتخلق معها حالة من السوريالية الإيقاعية»[3].

كما تخضع الحكايات في ألف ليلة وليلة لسرد تضميني، يجعلها متلاحقة ومتداخلة، فالحكاية لا تنتهي إلا عند بداية الحكاية التي بعدها، ويستعمل السرد هنا أسلوب البتر La rupture الذي يجعل هذه المادة الحكائية قابلة للتشكيل. بحيث لا تنقطع أحداث حكاية ما إلا لتبدأ حكاية ثانية، ثم تنقطع هي الأخرى دون أن تنتهي، وتبدأ ثالثة، وهكذا، ثم يعود السرد إلى تلك الحكايات المبتورة فيتممها. وإذا أخذنا حكاية التاجر والعفريت مثلا، فإنها تقدم لنا مشهد التاجر رفقة ثلاثة عناصر، حيث يتكون كل عنصر من شخصية إنسانية وأخرى (أو أكثر من واحدة) حيوانية: صاحب الغزالة – صاحب البغلة – صاحب السلوقيتين، ثم تعمل الحكايات المتوالية على تشتيت هذه العناصر الثلاث بفعل توالد الحكايات وتشعبها، ليعاد تجميع المشهد الأول من جديد.

هكذا يكون السرد قد استعمل تقنية التكرار من خلال إعادة المشاهد، وتقنية التماثل بواسطة الأحداث المتناظرة، وهي التقنيات المؤسسة لعنصر الإيقاع في فن التصوير، لأن الفنان يتلاعب « بما في موضوعه من عناصر متشابهة، وأخرى مخالفة، فإنه يستطيع من هذا الطريق أن يخلع على عمله الفني إيقاعا خاصا يكسبه زمانية حية، وهنا يجيء التكرار، والترديد، والتناظر، والتماثل، فتكون جميعا بمثابة ظواهر فنية تساعد على إبراز "الإيقاع"»[4].

تتأكد محاولة شهرزاد في تجسيد الصور، ومحاولتها خلق صور مرسومة بواسطة اللغة، عندما نستحضر السياق الإبداعي الذي أنتج السرد في "ألف ليلة وليلة"، والذي يرد ذكره في بداية الكتاب. فلقد فكرت شهرزاد "الساردة" في تخليص المرأة من بطش شهريار، الذي اعتبرته مريضا، تستدعي حالته علاجا نفسانيا، لذلك نجد حضور عناصر: التكرار والتماثل والبتر والتوزيع وغيرها حيث «ينتظم الحكي كحركة طويلة من الذهاب والإياب، تارة تُبعِد الحاكية فيها الملكَ عن مصيبته وتُنسيه إياها: تبعده وتنسيه ذلك المشهد الذي لم يفلح في الإقلاع منه، وتارة تعيده إلى المشهد نفسه مجازفة بحياتها»[5]. فهذا السياق الذي يتلخص في قصدية العلاج النفسي بواسطة السرد، واعتبار الحكاية بعناصرها العجيبة إعادة إنتاج للحلم، هما ما يمنح السرد طابعا سورياليا، حيث السوريالية تؤمن كما يقول أحد أبرز زعمائها: أندريه بروتون-1896) André BRETON 1966) ، في البيان السوريالي الأول الصادر سنة 1924، «بقدرة الحلم الطاغية، بتلاعب الفكر المجرد من كل غرض. إنها تنزع إلى نسف الميكانيكيات النفسية الأخرى، وتحل مكانها في حل مشكلات الحياة الرئيسية»[6].

[1] - Liliane LOUVEL, La description « picturale », poétique, édition du seuil, paris, N° : 112, 1997, p : 478.

[2] - د. عبد السلام شعيرة، قراءة تشكيلية جديدة لألف ليلة وليلة، (رسالة دكتوراه مقدمة بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة) في: الهامش رقم 6 من كتاب: د. محمود شاهين، ألف ليلة وليلة وأثرها في التشكيل المعاصر، مرجع مذكور. ص: 13.

[3] - د. محمود شاهين، ألف ليلة وليلة وأثرها في التشكيل المعاصر، مرجع مذكور، ص: 12.

[4] - د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، (بدزن تاريخ)، ص: 31.

[5] - جلبير غرانغيوم، لغة العلاج والنسيان، دراسات في ألف ليلة وليلة و"قضية الآيات الشيطانية" ترجمة محمد أسليم، مطبعة سندي، مكناس، الطبعة الأولى، 1996، ص: 48.

[6] - إدوارد لوسي سميث، ما بعد الحداثة، الحركات الفنية منذ عام 1945، ترجمة: فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1995، ص: 20.

السرد الروائي بين جدل النظرية ونقد المرجع
دراسة في رواية "موت عباءة" لخيري شلبي

د. أحمد يحيي علي محمد
كلية الألسن، جامعة عين شمس- مصر

- مدخل

الرواية فن أدبي يعتمد فعل القراءة الخاص به على ما يمكن تسميته بـ(كسر النمط)؛ فلا يتبنى نسقًا ثابتا يشيد عليه عالمه، هو بنية احتمالية تكتسب مقومات الجمال فيها من خلال خصوصية تشكيلها؛ لذا **فإن تصدي الجماعة المتلقية لأي عمل حكائي تأتي منطلقة من فرضية تبدو دقيقة في مكانها - إلى حد كبير - تقول: إن لكل إبداع سردي قانونًا خاصا يحكم بناءه على مستوى الشكل والإيديولوجيا؛ بحكم عهدية التجربة التي فرضت كلمتها على مخيلة الذات الصانعة له؛ فأدت إلى خروجه وفق بناء شكلي محدد..**

ويعد هذا القانون نتاجا لفعل الاختيار الذي يقوم به هذا المبدع ويسير به في ثلاثة اتجاهات، **الأول**: واقعي، **والثاني**: فني...إن عين الأديب الإنسان التي ترصد وتلتقط وتسجل تأخذ من هذا الواقعي ما تراه عتبة تقف عليها لتعلن عن رؤية فكرية محددة تختار لها من هذا السياق الثاني ما يمكن أن يحتضن هذه الرؤية في إطار نوع فني بعينه (قصيدة شعر/ رواية/ قصة قصيرة/..إلخ)، **الثالث**: لغوي عندما تشرع الذات المبدعة في الانتقاء من نسق اللغة ما تتدثر به رؤيتها في هذا الظهور الجمالي لها أمام القارئ.. ومن ثم فإن فعل الاختيار يبدو ذا طابع جمعي بالنظر إلى هذه الحركة ثلاثية الأبعاد التي تأخذ روح الفنان في رحلة بين محطات عدة: الواقع، النوع الأدبي، اللغة..ومن هذه الأخيرة تعاود الرحلة حركتها باتجاه الواقع من جديد بعد أن أضحى هذا الأخير بفضل عين الأديب خلقا جديدا يتطلع إليه وعي القراءة عبر هذه الرؤية الفردية[1]...

وتؤكد هذه الروح الجمعية على شخصية المنتمي التي تسم المبدع الإنسان بصفة عامة؛ فالعملية الإبداعية تمثل انفصالا واتصالا في الوقت نفسه، انفصالا لأن سياق الواقع يستحيل إلى حضور جديد من خلال هذا المبدع يغاير إلى حد بعيد حضوره المرجعي الطبيعي.. واتصالا لأن المنتج الفني تواصلي في جوهره لا ينطلق في فراغ، بل ينشد فضاء يتلقفه ويقيم علاقات تفاعلية معه؛ خصوصا أن مادته التي شُكل منها في الأصل قد جاءت من هذا الواقع بدايةً؛ بناء على تجربة الفرد المبدع التي تبلورت في علاقته به؛ ثم أصبحت سلطة ضاغطة على وعيه تفرض عليه حكايتها في شكل جديد يجليه النوع الفني الذي يتبناه لها[2]..

وخيري شلبي المولود في العام 1938م بإحدى قرى محافظة كفر الشيخ المصرية هو ابن لفن القص الذي يلتقي عنده الواقعي بالمتخيل عبر هذه المقولة الأثيرة **"أن تعيش لتحكي"** التي يمكن القول: إنها بمثابة المفتاح الذي يتيح مجالا واسعا للوقوف على شخصية الفنان عند هذا الرجل؛ فمن الوسيلة (الحياة/الواقع) تتحدد الغاية (المفعول لأجله/ الحكاية) التي تستحيل عند خيري ورفاقه إلى غايات تمثل المنجزات السردية التي وفِقوا في إخراجها إلى فضاء الحياة المعيشة في عملية لا تخلو كما قيل من طابع دائري يبدأ من الواقع وينتهي إليه.. ولا تبتعد كذلك عن الحوار الذي قد يتطور ليصل إلى حد الجدل بين طرفين أو أكثر لكل واحد موقف فكري

---

1 - انظر: د. عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، من ص 21 إلى ص23، طبعة 2003م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

2 - انظر: روبين جورج كولنجوود، مبادئ الفن، ترجمة: د. أحمد مهدي محمود، تقديم: د. ماهر شفيق فريد، الفن وتمثيل الأشياء، من ص87 إلى ص89، طبعة 2001م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

وأسانيد تدعمه، هكذا حال الفن مع الواقع مع كل منجز – ينتمي إلى هذا الأول – يقدر له الظهور[3]..

ومن أشهر الغايات الحكائية التي أدركها خيري شلبي تبعًا لهذه المقولة القانون: السنيورة، الأوباش، الوتد، ثلاثية الأمالي:"أولنا ولد- ثانينا الكومي- ثالثنا الورق"، لحس العتب، رحلات الطرشجي الحلوجي، زهرة الخشخاش، وكالة عطية، أسطاسيه... ومن مجموعاته القصصية: صاحب السعادة اللص، سارق الفرح[4]..

عوالم فنية يمكن النظر إليها جميعًا على أنها قصص فرعية قد خرجت من **رحم حكاية إطار تحتويها، هي هذا الحوار ذو الطبيعة المونولوجية بين خيري شلبي الإنسان وشخصية القروي التي تمثل المرجع (الميلاد/النشأة/زمن التكوين الأول)؛ فمن هذه الشخصية التي ما تفتأ تلقي بظلالها عليه ولد هذا الفنان..**

وقد بقي مؤثرا فيه هو وكثيرين.. صوت حكائي وافد من أمريكا اللاتينية هو جابرييل جارثيا ماركيز وواقعيته السحرية التي كانت متكئًا منهجيًا أفاد منه – بدرجة كبيرة – في صياغة عوالمه، من خلال الارتفاع في التعبير الجمالي عن الواقع من درجة المعقول (الصدق الفني) إلى رتبة أعلى بالغة الخيال (الرؤية السحرية للعالم)، التي تتعانق مع حالة أسطورية عاشتها الجماعة الإنسانية في عهودها الأولى قبل أن تواصل مسيرها وصولا إلى متقدمة في الحضارة ، وفي داخل هذا النسق الفكري تتم عملية تطوير للمحتوى الدلالي لما يسمى (التغريب/Defamiliarization والتخييل)، فالعين الفنية التي تلتقط المرئي في داخل السياق بتجلياته العديدة تتمدد لتتجاوز عتبة المعقول الذي ينقل الواقع محاكيا إياه في ثوب يمكن قبوله لدى فضاء الاستقبال إلى عتبة اللامعقول التي تقرب هيئته في داخل عالم الفن من فضاء ذي صبغة أسطورية شديدة الميتافيزيقية؛ ومن ثم فإن هذه الحالة في المعالجة الجمالية تعني أن للفن طابقين يرتفعان به عن أرض واقعية يرمقها بأدواته، ولكل طابق ساكنوه ممن يشيدون رؤاهم إزاء هذه الأرض وفق هيئة شديدة الخصوصية[5]..

وبالنظر إلى الداخل فإن لشلبي آباء قصاصين، مثل: نجيب محفوظ، يوسف إدريس، يحيي حقي؛ فإذا كان محفوظ قد اتخذ من الحارة منطلقًا مكانيا لبناء الشخصية وفق دائرتين: محلية (مصرية)، وعالمية (إنسانية) فإن إدريس قد جعل للقرية المصرية وساكنها حظًا لا بأس به فيما قدمه من أعمال، وكلا الاثنين قد صاحب شلبي فنًا في مسيرته، الأول: (الشخصية المصرية/المدينة)، والثاني: (الشخصية المصرية/القرية)، وإلى جوارهما ذات ثالثة عرفت بطبيعتها الساخرة وساعدتها في ذلك لغتها هي يحيي حقي[6]..

وتعتمد الدراسة في معالجتها على مرتكز منهجي يتسم بالتضافر؛ بحكم توظيفها لمقولات تنتمي إلى حقول منهجية عدة، منها على سبيل المثال: علم السرد الحديث، ونظرية القراءة ...

إذًا فنحن مع خيري شلبي نتحرك وفي خلفية المشهد ظلال لا تفارقنا لذوات عدة حجزت أماكن لها داخل المكتبة الثقافية المصرية والعالمية.. ويبدو أن هذا شأن كل ذات مبدعة في مقاربتنا لها سواء عرفنا على وجه الدقة من يقف في خلفية المشهد أم لم نعرف..من هنا يمكن الإفادة من مصطلح التناص (Intertext) وما يتعلق به من معان[7] في الوقوف أمام العملية الإبداعية وملابسات ظهورها عبر مستويين: الفاعل (الذات المنجزة للعمل) والمكونات المسهمة في تشكيله على نحو يلقي بظلاله على المستوى الثاني: المفعول (الإبداع نفسه عند الكاتب) الذي يمكن أن نسمع في رحلتنا معه أصداء لنصوص أخرى سابقة عليه تجعل دائما للماضي مكانة لا تتأثر لا غنى للاحق عنها في وجوده..وهو ما يجعل من

---

3 - انظر: د. حامد أبو أحمد، خيري شلبي والواقعية السحرية، عدد ديسمبر 2010م، مجلة الهلال، القاهرة.

4 - انظر: دائرة المعارف العالمية على الشبكة الدولية، www.Wikipedia.org

5 - انظر: د. صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، الفصل الخاص بأمريكا اللاتينية والواقعية السحرية ، من ص289 إلي ص315 ، الطبعة الثانية ، 1419هـ ، 1998م ، مؤسسة المختار، القاهرة .

6 - خالد محمد منصور، فضاء القرية في سرد خيري شلبي، عدد ديسمبر 2010م، مجلة الهلال، القاهرة.

7 - انظر: د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم، معجم المصطلحات، ص46، 47 ، الطبعة الأولى، 1996م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

الكلاسيكية (الارتباط بالسابق عموما) مسألة حتمية قدرية وليست اختيارا مقصودا؛ فكل حاضر في جوهره يمثل في بعض ملامحه نتاجا لماض قد صنعه..وهو ما يجعل من الحاضر في أحد جوانبه بمثابة إعادة قراءة وإنتاج للسابق لكن بصيغ تبدو مختلفة بما يناسب ومعطيات الظرف الزمني الآني الذي يشهد ولادتها وفي الوقت نفسه يتلقاها حال ظهورها..

إذًا فإن هذه الحتمية الكلاسيكية بالاستشهاد بواحد مثل خيري شلبي لا تقتصر على الماضي ببعده المحلي الإقليمي (النسق الحضاري الذي ينتمي إليه الفنان) فحسب، بل تمتد لتشمل ما أُضيف إلى المكتبة الإنسانية من رصيد وأفاد منه الصوت الفرد وهو يخاطبنا من فوق منبر عمله، هذه التعددية إذًا قد تصل بنا إلى قناعة مفادها: أن كل فعل إنساني هو بمثابة مفعول به تضافرت وتعاونت على إنتاجه فواعل عدة، وما هذا الفاعل الأخير في السلسلة الذي يبدو أمام العيون الراصدة إلا واحد منها؛ الأمر الذي يجعل من كل منتج سردي على سبيل المثال بمثابة متن لسلسلة سند تسكن فضاء الرواية الخاص به في استلهام واستحضار واضح لهذا الشكل القصصي الأصيل في تراثنا العربي ويتجلى بوضوح في (فن الخبر القصصي)..

- بنية العنوان: من معجم اللغة إلى معجم الدراما

من داخل الحكايات الفرعية المتولدة من الحكاية الإطار سالفة الذكر نتوقف عند عالم "موت عباءة"[8].. والواضح للوهلة الأولى من خلال العنوان أنه بنية لغوية شديدة التوتر، ليس لأن فعل الموت إشارة إلى السكون الذي يأتي بعد حركة فحسب، لكن لأن هذا التركيب الإضافي يأخذنا في اتجاهين، الأول: بنية النفي التي ينطوي عليها؛ نظرًا لاستحضار الدلالة العكسية لـ"موت".. الثاني: البيئة الريفية التي يؤدي فيها هذا المضاف إليه "عباءة" دورًا ذا تأثير في النسق السلوكي لبعض أفراده، وفي النظر إليهم؛ ومن ثم تصنيفهم وفق رؤى هي في الحقيقة أزمة تقوم على الحكم بناء على ظواهر الأشياء دون تعمق كاف أو حتى عدم اهتمام بجواهرها؛ بما يقود إلى نتائج قد تغيب عنها صفات الصحة والدقة.. وكأن هذه البنية اللغوية شديدة الإيجاز – بالربط بينها وبين كاتب مثل شلبي عرف بسخريته في التعاطي مع السياق الذي يستقي منه مادته الأدبية – تلتصق بوجه ثان كائن في الظل، إذا ما تمت إضاءته نجده مكتوبا عليه "أزمة المظهر".. ومن ثم فإن هذا الدال الأنثوي "عباءة" يعد بمثابة علامة جمالية تحيل إلى مذكر اسمه (المكان/الريف) ليكون منطلقا دراميا يؤسس السارد على عتبته عالمه الفني وما يمكن أن يأوي إليه من رؤى تسير في تشكلها بين فضاءين، الأول: يمثله المكون الفكري للمبدع..والثاني: يخص الذوات المتلقية له وما يصدر عن وعيها من تصورات بحكم تفاعلها مع عالم الأول..

وسيتطلب هذا الوجه – تحديدًا - ولوجًا إلى أركان هذا العالم من داخله للوقوف على الأبعاد الخاصة به، في عملية تقوم على إرسال من قبل هذا القاص الساخر نتلقف فيها الأدوات التي نحتاج إليها بنسب وأقدار يقررها هو – إلى حد كبير– ثم نتولى نحن في نهاية هذه العملية رسم البورتريه الذي يريد لنا أن نخرج به.. ننظر إليه شكلا، ثم نضع إلى جواره تعليقًا مناسبًا بطريقة كاريكاتورية ليست حكرًا على طرف بعينه، بل يصنعها الاثنان معًا بالطبع: المرسل والمتلقي..

- الاستهلال: حسن التخلص من المتخيل إلى المرجعي

وأولى تشكلات هذا المظهر(العباءة) نجدها مع سطور الاستهلال الأولى في الرواية: "إما أن عرق الهيافة ممتد في عائلتنا فحدث ولا حرج حتى لقد يعجب كل أهل البلدة من أن الخلافات التي تنشأ بين أبناء عائلتنا تكون دائمًا أبدًا لأسباب ربما بدت للآخرين تافهة غير موجبة للعراك.."[9]، إن هذا الصوت (الراوي) الذي يصحبنا في رحلة القراءة يستهل حضوره بهذه الهيئة الجمعية التي يبدو فيها في ثياب المتكلمين(نحن).. وهي هيئة فرضت نفسها – بدرجة كبيرة – على فضاء السرد في معظم أجزاء العمل، ليس فقط لأنها انعكاس فني للمكون الثقافي لشخصية شلبي التي تأثرت كثيرًا إلى حد التشبع بالأدب الشعبي وما ينضوي تحته من سير

---

8 - انظر: خيري شلبي، رواية " موت عباءة"، طبعة 2000م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

9 - الرواية، ص9.

شعبية، كانت بمثابة الروح التي انطلقت من البنية العريضة للجماعة على اتساعها لتعود إليها معبرة عن آلامها، آمالها، أحلامها للمستقبل، ولكن لأن شخصية القروي التي يحاورها خيري، ويستولد منها بشكل متجدد ربَّته الحكائية لها طبيعة خاصة تنسجم وطبيعة البناء الاجتماعي للبيئة الريفية - في الغالب - الذي يمكن النظر إليه على أنه معادل مطور لمجتمع القبيلة الذي تتقلص فيه مساحة الحضور الفردي - إلى حد كبير - لصالح حضور لافت للأنا الجمعية (نحن) التي يستظل بظلها مجموع أفرادها.. ومن الواضح أن المقاربة السردية لهذه الأنا التي يقدمها شلبي في كثير من أعماله تعكس هذه الطبيعة الراغبة في التماس مع أدب الجماعة الشعبية؛ على الرغم من أنه يقدم فنًا معروفًا بانتمائه لأدب النخبة؛ وهو ما يضع فكرة الفصل النظري الصارم بين الاثنين على المحك..

إذًا فإن صوت الوعي الجمعي المتدثر في ظهوره بضمير الجماعة (نحن) يعد انعكاسا دراميا للمجاز المرسل في حقل البلاغة بوجهيه: العلاقة الكلية، والعلاقة الجزئية معا؛ إننا نستطيع عبر عالم شلبي الفني أن نلمح مرونة تجعل كلا العلاقتين قابلا للتحقق ومن ثم القبول والاقتناع به؛ فصوت المبدع يمثل إشارة للشخصية العبقرية التي تحظى بسمات خاصة تؤهلها للحديث باسم المجموع وفيما يعنيه من قضايا، بحيث تكون في موقع القلب منها الذي يمنحها الحياة التي تتجلى وتتأكد بهذا الصوت[10]؛ وهو ما يجعل هيئة الراوي على هذا النحو امتدادا للملامح الشعبية التي تظهر فيها بوضوح شخصية المخلص الذي يجسد الفن بصياغته الدرامية له الأحلام الجمعية التي تتغيا هذه الجماعة حصولها على أرض الواقع؛ فعندما يتحدث هذا المفرد من داخل هذا الوعاء (نحن) فإنه بذلك يؤكد على قيمة تواصلية تعتمد فضيلة الجوار الإيجابي بين الجزء والكل الذي منه خرج، في نهج يحمل كثيرا من قيم مثالية تصالحية تؤكد أن الفن الذي يخاطب الجماعة وهو في داخلها أشد أثرا وأقرب إلى تحقيق رسالته من ذلك الذي يتحدث بعيدا عنها[11]؛ وهو ما يأخذنا إلى الصوت الجمعي الناطق "عائلتنا..أبناء عائلتنا" الذي يدفع إلى البحث عن الذات الفردية الساكنة وراءه، في تجسيد للمجاز المرسل ذي العلاقة الكلية؛ فالكل في النهاية لا يمكن أن يسير في الزمان والمكان يصنع أفعاله ويشيد نسقه الحضاري الذي به يحصل على (هوية/ خصوصية) تميزه إلا بناء على المنجزات الفعلية التي تصدر عن الذوات الفردية التي تسكنه...إن البحث في الكل والجزء، أو المفرد والجمع هو في جوهره حديث عن الواقع بهيئته التفاعلية الجمعية في الأساس الذي يتطلب فنا يعبر عنه، وحديث عن الفن الذي يدفع باتجاه الوقوف عند السياقات المرجعية التي يتمثلها بطريقته؛ ومن ثم فإن التصفح المعرفي للأنساق الواقعية المسكونة بجماعات بشرية مختلفة اللسان والثقافة من خلال الرحلة بطابعها المادي والذهني والمعرفي تأتي من خلال رافدين الصلة بينهما حتمية: جمالي (المتخيل الفني)، واجتماعي تاريخي (الواقعي الحقيقي)؛ لذا يكون لأطر المكان غوايتها؛ خصوصا في أشكال التعبير المعتمدة على اللغة؛ بوصفها منشطا ودافعا لفعل الرحلة الذهني وما يحمله معه آليات استكشاف تكسر عن فعل القراءة أي طابع لزومي يغلقه على حدود النص فحسب وتتيح له فضيلة التعدي والتجاوز وصولا إلى الأنساق الثقافية التي ترتبط به ويتصل بها بوشائج قربى...

وبالنظر إلى العباءة في بنية العنوان والهيافة في الاستهلال نلاحظ تماثلا من النوع الصرفي يعد عتبة يمكن الانطلاق منها للتطلع إلى رؤية يحاول المبدع صياغتها؛ فالاثنان على وزن واحد(فَعَالة)؛ إذًا فهناك صلة، ممن الممكن إدراكها بدايَّة على المستوى المعجمي[12]؛ فالهَيَف من الإبل بالتحريك ضامرة البطن، مع رقة الخاصرة.. وهاف العبد، أي أبق؛ إننا أمام معنيين: الضمور(الانكماش) الذي ينسجم وجنس القماش الذي منه العباءة، الثاني: الهروب الذي يعني

10 - انظر: د. ألفت كمال الروبي، بلاغة التوصيل وتأسيس النوع، من ص216 إلى ص219، عدد يوليو: 2001م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

11 - انظر: أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، من ص44 إلى ص48، طبعة 2002م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

12 - انظر: د. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص84، 85، وص312، 313، الطبعة الثالثة: 1418هـ، 1998م، عالم الكتب، القاهرة.

تغير الحالة – عمومًا – الذي يمكن استنتاجه من هاف بمعنى أبق[13]؛ وهو ما يطرح سؤالا إنشائيا في جانب منه الخبر(الإجابة) عن مدى قدرة الفن على تعدد أشكاله عبر توظيفه للعبة الخيال على قراءة المرجع الواقعي بطريقة غير تقليدية تتفق وقدرته على تحصيل علاقات جديدة بين بعض أشيائه.. فمن (الفعالة/العباءة) بإظهار الهمز كما يبدو في اللهجة العربية عند بني تميم إلى (الفعالة/الهيافة) بتسهيلها وتحويلها إلى ياء لينة كما يبدو في لهجة أهل الحجاز تظهر في نسق موازِ رحلة يقيمها راوي خيري شلبي ليقيم على مستوى الفن نوعًا من التماثل الدرامي بين الاثنين بما يخدم وجهة نظر معينة؛ ليصبحا بمثابة وجهين لعملة(رؤية) فكرية واحدة..

- فضاء الرواية والتشكيل الدرامي للشخصيات

وتعد هذه(العباءة/الهيافة) أيقونة تفتح للعين الرائية بابا تطل منه على واقع اجتماعي تشغله البيئة الريفية المصرية تحديدًا كما رسمها السارد في هذه الرواية؛ فمن هذه الخماسية على مستوى البناء اللفظي لكل من الكلمتين خرجت خماسية أخرى على مستوى البناء الدرامي تمثلت في خمس شخصيات ذكورية رئيسة تنتمي إلى العائلة التي ركز عليها الراوي في تقديمه منظومة السرد: عبد المطلب، عبد النور، عبد الرشيد، الراوي بوصفه واحدا من أفراد هذه العائلة، إبراهيم..

إن العباءة إشارة رمزية تم إطلاقها من جهة الفن باتجاه واقع تسعى إلى اختزاله؛ فنجدها قائمة مقام المجاز المرسل ذي العلاقة الجزئية.. أو تشكيل استعاري إذا ما لاحظنا حال التشخيص الموجود في هذا التركيب الإضافي الذي يمثل عنوان الرواية، أما عن الهيافة فيمكن أن نعدها غلافا فنيا يحيل إلى المكون الفكري لذات رافضة(ساخرة) تتخذ من خلال إبداعها عموما موقعا يجعل العلاقة بينها وبين عدد من مفردات عالمها المحيط تقوم على الضد، لا على الترادف (التقارب/ التأييد/ القبول/النفاق الذي نطلق عليه أحيانا مسمى: الذكاء الاجتماعي/السياسي): "أنتم لاشك سمعتم هذه الحكاية الشهيرة التي صارت مثلا؛ إذ قال ولد لأبيه: بماذا تنصحني لكي أكون شخصية مهمة في الحياة، فقال أبوه: تعال في الهايفة واتصدر"[14]، والراوي في "موت عباءة" هو المنوط به تشييد هذا الموقع الذي ينوي المبدع سكناه؛ فالحضور الدرامي للعباءة يتجلى من خلال دوائر عدة تبدأ من المفرد(الجزء) وتنتهي إلى الجمع(الكل) بامتداداته التي تبدأ من القلة ثم تنتقل إلى الكثرة: "هي عباءة من الجوخ تركها أبي بين الكثير من أشيائه الخاصة.. كانت مشهورة في بلدتنا ضمن أربع أوخمس عباءات ثمينة في كل أنحاء البلدة، لها تاريخ عريق منذ جيئ بها من الحجاز على يدي جدي المباشر..سجلت ذاكرة بلدتنا قصة حياة عباءتنا في قائمة كبار العائلات ذوي العباءات؛ فبفضلها صار جدي كبيرا لعائلته بحق وحقيق حيث اكتمل المركز بالمظهر اللائق"[15].

إن النظام الهندسي الذي يسير عليه البناء الدرامي للرواية يبدأ من تعميم"عباءة" يحتاج إلى تحديد ندركه بدايةً من خلال التعبير: عباءة جدي، ومنه إلى عباءة العائلة، ثم العباءة في القرية.. هذا التدرج الذي يجعل بطل الرواية الحقيقي(العباءة) في المركز لعدد من الدوائر يأخذنا إلى النسق السلوكي اليومي الذي منه تُستقى بعض مفردات ثقافة الفرد والجماعة؛ فكثير من الأشياء التي تحصل منتمية إلى هذا النظام قد تبدأ صغيرة ليس لها حضور واضح واسع، ثم بعد ذلك تتمدد مساحة هذا الحضور بناء على عمليات التواصل الاجتماعي والتأثير والتأثر والتقليد ليصبح الفعل مع حركة الزمن جزءا مكونا للعقلية المهيمنة على المجموع؛ إن "عباءة" نكرة تكتسب هويتها (تعريفها) بإنسان"أبي/جدي"، ومن الفرد إلى جماعة صغيرة "عباءتنا" ومنها إلى مجتمع أكبر "عباءتنا في قائمة كبار العائلات ذوي العباءات"..ولا شك في أن وراء هذا التمدد فلسفة تدفع إليه، يمكن اقتفاء أثرها في عبارة مثل: **المظهر في مجتمعنا ودوره في قراءة الشخصيات وتصنيفها**؛ إذًا هو شكل ثقافي يفرض نفسه، يجعل للبنية الظاهرة للذات(غلافها الخارجي) أثرا في توجيه نظرة الغير إليها وجهة معينة؛ لذا فلا عجب أن نجد هذا

---

13 - انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: هَيَف، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار 2003م، المجمع الثقافي العربي، دولة الإمارات العربية المتحدة.

14 - خيري شلبي، موت عباءة، ص9.

15 - الرواية، ص10، 11.

الحال(المظهر) الذي ولّد على مستوى الفن نكرة"عباءة" يصبح أمرًا واقعا معرَّفا بنفسه دون حاجة إلى إضافة بعد أن أضحى من المسلمات الاجتماعية: "ليس غريبا في الواقع في بلدتنا أن يرث الإنسان مركزا مرموقا لمجرد أنه يملك **العباءة**"[16]، هنا تصبح لهذه الحيلة الفنية وجاهتها عندما يأتي قريننا لها في سرد شلبي(الهيافة)؛ فالعباءة في الواقع: مكانة، ستر للعورة، مركز مرموق، تفضيل لبعض الناس على بعض؛ ومن ثم فنحن أمام قصور في الرؤية يساوي عيبًا في الشخصية، والقصور ضمور(انكماش)، معنى يأخذنا إلى (الهَيَف) الذي ينتمي مع (الهيافة) إلى عائلة لغوية واحدة تندرج تحت الجذر (هاف)..

إننا يمكن أن نلحظ هذه الصلة الوثيقة التي تربط عالمي الواقع والفن عمومًا من خلال بناء إسنادي اسمي: فإذا كان بهذا الواقع ظاهرة مهيمنة(العباءة) فإن عين الفن الرائية ترصدها وتنظر إليها مصدرة حكمها في(هيافة)؛ **إذًا العباءة هيافة**. جملة اسمية تعكس علاقة متوترة بين ذات مثقفة وسياق اجتماعي قائم، ومن الواضح أن ما في السياق مما لا ترضي عنه الذات ليس ابن لحظة حاضرة معيشة، بل له جذور في الماضي يجدها القارئ من خلال علامات نصية مثل: "تركها أبي"، "كانت مشهورة"، "لها تاريخ عريق"، "سجلت ذاكرة بلدتنا قصة حياة عباءتنا"؛ ومن ثم فإن مقاربة هذه الذات لسياقها تنطلق من فضاء تساؤلي يعتمد على سؤال الماضي(ماذا كان؟) وسؤال الحاضر(ماذا يحصل؟) معًا؛ كي يراعي فضاء التلقي في إجاباته(حلوله) ذلك؛ إن العقلية الناقدة هاهنا التي تمثلها ذات المبدع تنطلق من روح فلسفية تقتفي أثر العلل المسببة للمعلولات فلا تقتصر في حركتها عند حدود الحاضر وحده إنما تبحث عن أبعاده في الماضي التي تمثل موروثات أسهمت بدورها في تشكيل الوعي وصياغة العقلية الجمعية في علاقتها بنفسها على المستوى الداخلي المحدود وفي نظرتها للعالم[17]؛ ومن ثم فإن خطاب السرد يحمل في مدلوله حكم إدانة لكل من الماضي والحاضر معا، وينفي بشكل بطريقة ضمنية عن بعض ما في هذا الماضي صفة القدسية التي تجعل الاقتراب منه من المحرمات.. فبديهية تواصل الأجيال، أولنقل بتعبير أدق تداخلها تحتاج إلى التعاطي معها وفق هذا القول الأثير الذي يتم توظيفه في سياقات شتى "سلاح ذو حدين": فالإرث المادي والفكري الذي يتم انتقاله من السابق إلى اللاحق يقتضي مراجعة وتقييما يراعيان الأثر الناجم عنه وقانون اللحظة الراهن وما يتطلبه..

وسيواصل الراوي رحلته داخل عالم الفن فوق هذه المطية(العباءة) بملازمة إحدى العائلات الريفية "حشلة" التي يعد هذا الراوي السيري واحدًا من أبنائها، ولا شك في أن توظيف بعض مفردات معجم الأسرة مثل: الجد، الأب، الأم، الإخوة، إضافة إلى التقديم السردي بضمير المتكلمين أغلب الوقت يؤكد ليس فقط على السمة الشعبية المميزة لشلبي في كتاباته التي تتجلى فنا في كلٍّ مترابط الأجزاء (الأسرة)، إنما يشير كذلك إلى شخصية المنتمي التي يحملها هذا الرجل في أعماقه؛ فتبنيه-موقف المعارض لا يعني خصومة تصل إلى حد الانفصال المطلق عن سياقه؛ فمن الوحدة الثالثة حتى الوحدة الثامنة الأخيرة من وحدات الرواية يركز الراوي عدسته على عائلته، ويبدو الحضور الدرامي لـ(العباءة/الهيافة) مرتكزًا لتشييد عدد من نماذج الشخصيات التي تمثل في مجملها صورة للمجتمع المصري – بصفة عامة- في مرحلة زمنية محددة ذات مرجعية، يُؤشر لبدايتها بثورة يوليو 1952م، أما حد النهاية – ذو دلالة رمزية في ذاته – فيبدو في مرحلة الانفتاح الساداتي وما تلاها ببضع سنين.. ومن خلال الحركة الدرامية للشخصيات في جماعة حشلة يظهر جليا على المستوى المرجعي واقع يعبر عن حال العائلة المصرية – عمومًا – هذا الحال المختزل فنًا في هذا التلاصق الدرامي (العباءة/هيافة)؛ فالبناء الدرامي للشخصيات على اختلافه بحكم اختلاف وضعية كل منها لم يتخل أبدًا عن العباءة وحضورها في الضمير الجمعي لهذه العائلة؛ بوصفها تمثل ثقلا أساسيا في منظومة القيم التي تستلهم منها فكرها وعلاقاتها ببعضها البعض من جانب، وبغيرها من جانب آخر، يتضح ذلك من خلال سلوك عبد المطلب أكبر إخوته

16 - الرواية، ص12.

17 - انظر: د. سيد البحراوي، قضايا النقد والإبداع العربي، من ص30 إلى ص32، عدد ديسمبر 2002م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

ووارث العباءة وكبير العائلة بعد وفاة أبيه، وعبد النور الأخ الثاني في الترتيب..

وهذا الزمن المرجعي داخل بناء السرد ينقسم قسمين بينهما حد فاصل هو حادث وفاة الرئيس جمال عبد الناصر الذي ألقى بظلال قاتمة على تماسك عائلة حشلة: "ظلت العلاقة بيننا سمنا على عسل حتى دهمنا موت جمال عبد الناصر، فانقلب حال الدنيا ومال، انفتحت جحور كانت مخفية تحت الأرض.. فجأة وعلى غير انتظار، أوتوقع أعطتنا الدنيا ظهرها في لفة سريعة خاطفة"[18]، إن هذا المنطوق المفصلي من قبل الراوي يخرج بنا إلى واقع العائلة المصرية الكبيرة المرموز إليها فنا بـ "حشلة" – هذا التعبير بالمناسبة كان يحب الرئيس السادات إطلاقه على الشعب في عهده وكان ينظر إلى نفسه على أنه رب هذه العائلة أو كبيرها – وما آل إليه أمرها بعد انقضاء عصر ومجيئ آخر، في عملية يتقاطع فيها المتخيل مع المرجعي إلى درجة التماثل التام؛ إن خيري شلبي الذي عُرف عنه احتفاؤه بالواقعية السحرية يضع هذه المعرفة على المحك؛ فينزل بها من رتبة اليقين إلى رتبة الظن؛ فـ"موت عباءة" ليس لها نصيب من الفانتازيا إلا عنوانها، هذا البناء الاستعاري القائم على التشخيص، لكن الولوج إلى هذا العالم من داخله يقدم لنا في الوقت ذاته خروجا يخص صاحب هذا العالم، إنه الرحيل بعيدًا عن السحرية بكل ما يميزها من وهم في سبيل التأسيس لقراءة شديدة الاقتراب من الواقع إلى درجة الاستغراق الكامل في جزئياته[19]؛ فالخيال (الرمز) الذي يلعب عليه الكاتب في روايته لا نجد له تصنيفا نعنونه به إلا (الصدق الفني) بفضل علامات مرجعية يبدو أنها فرضت وجودها على فضاء المتخيل؛ فالعباءة وما ترتبط به من عادات وتقاليد، والإشارات إلى زمن ما قبل الثورة وما بعدها، وزمن الانفتاح وما آل إليه الحال المصري خصوصا ما حدث لبناء الطبقة الوسطى التي منها هذا الراوي المتكلم، المكان (البيئة الريفية) الذي يمكن النظر إليه على أنه يأخذنا من طرف خفي إلى قرية شباس عمير، مركز قلين التي منها شلبي، يساعدنا في ذلك راويه المتحدث بضمير المتكلمين(نحن).. كل ذلك يمثل علامات نصية تشدنا عبر آليات السرد إلى الواقعي أكثر من المتخيل، وكأننا أمام فيلم وثائقي، أو تحقيق صحفي نرى من خلاله المشهد المصري في مجمله بين عهدين، جاء الثاني منهما أكثر سلبية كما يصرح بذلك الراوي في"موت عباءة"، وقد استغرق التناول الدرامي له أربع وحدات من مجموع ثمانية هي عدد وحداتها؛ فمن المشهد المفصلي"موت جمال عبد الناصر" يظهر على الفور المعنى الثاني الذي تم الوصول إليه من الدال "هيافة" ألا وهو تغير الحالة – بصفة عامة -، هذا التغير يمكن الوقوف عليه فنيا من من خلال منطوق راوي شلبي "كل الأكفاء رحلوا عن البلاد يلتمسون الرزق والحرية في بلاد لا تعرف شيئًا عن الحرية، أصبحت الوطنية قرينًا للسجن.. والشرف قرينا للفقر.. عاد عصر الباشوات بكل خُنافيره، اصطلحت الحكومة مع إسرائيل، اصطلح الشعب مع التسيب والتفكك والانهيار..اشتعلت الأسعار، اتسعت الطموحات.. لم يعد في بلدتنا رجال حقيقيون..شأن كل العائلات في البلدة تصدعت عائلتنا..تلك كانت المزحة الكبرى في عائلتنا بسريان عرق الهيافة في رجالها جيلا بعد جيل"[20].

هكذا تكتمل رحلة الراوي مع العباءة؛ فمن المفرد: ارتباطها بالجد، ثم الأب، ثم الأخ الأكبر(عبد المطلب) إلى العائلة الصغيرة"حشلة"، ثم عائلات القرية ثم في النهاية جمع الكثرة(المجتمع المصري على اتساعه) يظهر واضحًا أن المكان(القرية) والعائلة(الأسرة بمعناها التقليدي) ما هما إلا حيلة فنية تم اعتمادها في سبيل تشييد فني لرؤية شلبي إزاء حركة الأحداث في مصر على مستويات عدة: سياسية، اقتصادية، اجتماعية بعد وفاة عبد الناصر، إن حركة الجماعة المصرية في الزمن، تحديدا في النصف الثاني من القرن العشرين ليست حركة انسيابية مرنه، بل يمكن نعتها بالخشنة الصلبة القابلة للكسر؛ وهو ما يجليه هذا الحدث الفارق الذي تمت إليه الإشارة عبر صوت الراوي، ألا وهو وفاة جمال عبدالناصر، الذي ترتب عليه شرخ سيستحيل في سياق الواقع إلى مظاهر شديدة المأساوية ستتجلى مظاهرها في

---

18 - خيري شلبي، موت عباءة، ص55.

19 - د. عبد المعطي صالح، د. منال غنيم، فصول في السرد، من ص10 إلى ص12، طبعة 2008م، دار الهاني للطباعة، القاهرة.

20 - خيري شلبي، موت عباءة، ص55، 56، 62.

بون طبقي شاسع شطر المجتمع إلى نصفين خصوصا بعد أن آتت سياسة الانفتاح الساداتي أكلها لصالح فئة بعينها، أما الطبقة الوسطى وما تحتها فقد أصابهما التهميش إلى حد بعيد، فكان المصير الاستسلام لمتغيرات الراهن، أو الرحيل..

إن هذه الحركة للجماعة في الزمن يتبين من منطوق الراوي أنها أخذت منحنى هابطًا بحكم الآثار السلبية التي تركتها فوق بنيان الشخصية المصرية؛ فكان لها دور في تشويهه – إلى حد كبير – وهو ما يطرح في فضاء الدلالة تصور: هل للهيافة التي تحيل إلى ضمور الفكر – الذي يتحول مع الوقت إلى نسق ثقافي سائد- فتجعلنا نهتم بظواهر الأشياء والأمور الثانوية، والفرعيات، وننزل شخصيات منازل ليست أهلا لها..إلخ دور في هذه الحركة السلبية؟..

وتصل هذه الرؤية إلى الذروة بما تحمله من شحنات فكرية وعاطفية تنطوي على إحساس شديد بالمرارة؛ فهذه إحدى شخصيات الحكاية "عبد الرشيد" أخو الراوي يقول: " يقولون إن مصر لا تنفع فيها حرب أهلية كلبنان، الواقع أن الحرب الأهلية في مصر لا مثيل لها في التاريخ، حرب بلا بارود ولا أسلحة تقليدية..هذه الفوضى الاقتصادية، وهذه الانهيارات الخلقية هي الأسلحة التي ستنتشر بصورة مفزعة..إن الاستعمار لم يرحل مطلقا من البلاد، بل استبدل جنوده بجنود من أهل المستعمرات أنفسهم، العجيب أنهم ربما كانوا أكثر ولاء من بني جلدته"[21].

إن الراوي في "موت عباءة" شديد الولاء للمعنى المعجمي الساكن تحت الجذر اللغوي "هاف" يبدو ذلك من خلال تعاطيه الفني معه..أما عن قصدية إيراد الدال "هيافة" وما يحمله من مدلولات في عقلية الجماعة الشعبية ترتبط بـ: غياب الجدية، السطحية، اللهو الزائد.. فهي لا تبتعد كثيرا عن الدلالة المعجمية؛ ومن ثم عن الصياغة الفنية كذلك، كما أنها بمثابة مغازلة يرضي بها شلبي أفق توقعات هذه الجماعة التي يقدرها كثيرا[22]؛ وهو بهذا التوظيف السردي للمعجمي والشعبي يضع إبداعه في منطقة وسط بين النخبة والجمهور؛ مما يجعل منه على مستوى التشكيل والدلالة معادلا حكائيًّا لفن المقال الصحفي الذي يخاطب - بناء على طبيعته وقناة الاتصال الحاملة له - الفئتين معًا..

ويبدو أن هذا الموقع الوسط ينسحب على اللغة – أيضًا – فلغة شلبي في هذه الرواية تعد مزيجًا من الفصحى والعامية معًا اتساقا مع البيئة الريفية وعدد من شخوصها والمستوى الثقافي الذي وصلوا إليه[23]، وانسجامًا مع شخصية كاتب مثل شلبي منفتحة على كل فئات العائلة المصرية، كما أن الفكرة المحورية للرواية ليست همًّا يخص شريحة بعينها، يضاف إلى ذلك أسلوب الكاتب الذي يعد امتدادا لكثيرين مثل يحيي حقي الذي يشغل مكانا في منطقة التكوين الثقافي لهذا الرجل..

- شعرية العدد في " موت عباءة"

إننا مع خيري شلبي أمام كاتب مهموم شديد الواقعية يقدم لنا عالما تراجيديا في ثياب ساخر ضاحك عبر متوالية سردية استغرقت ثماني وحدات؛ فإذا كان الدال (كبيس) يطلق على السنة الزائدة يومًا، وبشئ من التوسع يمكن إطلاقه على الشهر الزائد يوما، وكذا بطريقة سحرية يمكننا أن نسقطه على أسبوع العائلة المصرية في "موت عباءة"؛ فالحركة النزولية للحدث وما ترتب عليها من تصدع تعني أننا أمام واقع مأساوي (كبيس) بما يجعل النظرة إلى الزمن تتجاوز حدود المنطق وصولا إلى درجة من اللامعقول، الفاعل المرسل لها بدايةً يبدو لأول وهلة في الحالة النفسية التي تقف خلف هذه النظرة؛ فأسبوع أسرة "حشلة" طويل، هذا الطول تبلور في عدد الأجزاء المكونة لعالمها الفني (8)، هذه القراءة العددية المنطلقة من الحالة النفسية للراوي بادئ ذي بدء ليست ببعيدة عن الذات المبدعة في تراثنا الشعري التي وصلت بأزمتها النفسية إلى رؤية سحرية للزمن تتجاوز بها حدود المعقول؛ فقالت:

كليني لهم يا أميمة ناصب
وليل أقاسيه بطيئ الكواكب

---

21 - الرواية، ص79، 80.

22 - انظر: د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص279، عدد صفر 1413هـ، 1992م، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

23 - انظر: د. السعيد محمد بدوي، مستويات العربية المعاصرة في مصر، من ص89 إلى ص95، طبعة دار المعارف بالقاهرة، دون تاريخ.

تطاول حتى قيل ليس بمنقض

وليس الذي يرعى النجوم بآيب [24]

وتلقي هذه الحالة بحممها على شخصيات الرواية وتبقى مهيمنة حتى سطورها الأخيرة؛ فهاهو ذا الراوي يحكي عن نفسه قائلا: "كان باب دارنا مفتوحًا على مصراعيه، دخلتُ، لا أحد في المندرة غير صمت رطيب ثقيل الوطء يصدك عن الدخول... راحت عيني تمسح جو الحجرة التي خيمت عليها الكآبة، اصطدمت عيني بالعباءة، كانت متدلية من المشجب كشبح هزيل، كظل لكبير قوم تبخر واضمحل، سرعان ما انقسم شبحها إلى عديد من الأشباح المتكررة.. وكانت عيناي قد امتلأت بالدموع"[25].

إن هذه الشبحية تكريس لواقع شديد الوطء على نفس الراوي أكثر منها انحيازا إلى الفانتازي؛ لقد استحالت هذه الحالة المأزومة بعد موت عبد الناصر وسطوة قيم جديدة خلفها عهد الانفتاح إلى تفكك أسري أفضى إلى موت ببعدين: مادي ومعنوي يتدثر بثياب الرحيل والهجرة؛ فلم يبق إلا الفراغ والصمت الذي حل محل الحضور المادي للشخصية؛ لذا فإن من المنطقي فنًّا ظهور هذه الأشباح: بوصفها مواليد طبيعية لحالة الموت هذه؛ وبوصفها إسقاطًا جماليا على الواقع – بدرجة كبيرة – فالشخصية المصرية التي كان لها في عصر مضى حضور ذو طابع متعد يسعى إلى تجاوز فضاء المحلية الضيق (فكرة القومية العربية على سبيل المثال في زمن عبد الناصر) قد تعرضت لنوع من التشويه والاستلاب الواضحين بعد ذلك؛ فكانت العاقبة أن وجودها المحلي ذاته أضحى محل شك.. ومن ثم يصير الراوي أكثر إقناعًا عندما يحيل هذه الحياة البرزخية إلى واقع مادي ملموس ومصدق معبر عنه بمشهد امتلاء العين بالدموع استعدادًا للبكاء وتأكيدًا في الوقت نفسه على سطوة الزمن المضارع وبقاء الحال الواقعي على ما هو عليه حتى إشعار آخر...

- البنية المفتوحة للختام وأيديولوجيا الخطاب

هذه الحالة الصفرية (الفراغ/ الصمت/ العدمية) التي تتمثلها الدراما الروائية في " موت عباءة" تحيل إلى الروح الثورية الكامنة في عمق شخصية الفنان[26]، وتجعل من نظرته الراصدة الناقدة لبعض مفردات السياق المرجعي بمثابة معول هدم لما هو قائم في محاولة لتأسيس بناء مغاير مكانه؛ لذا فإن محطة الوصول الختامية التي انتهى إليه راوي شلبي ليست نهائية بشكل مطلق، بل تعكس نفسا قلقة إلى حد بعيد تتغيا ما بعد طور الهدم هذا؛ وهو ما يجعل من البنية المفتوحة للخاتمة بمثابة تشكيل درامي لنسق تساؤلي مفاده: ماذا بعد..؟ وهو نسق ينشد واقعا يفترض أن يتلقفه ليحيل هذا الإنشائي إلى خبري بالفعل المادي المتجسد على أرض الواقع؛ فإذا كان عالم الفن المعتمد على اللغة في تكوينه لسان قال يرصد بطريقته ويعبر فإن المنجزات الفعلية للأفراد في داخل العالم تعد إلى حد كبير لسان حال يرجى أن يكون بآثاره أبلغ وأفصح وأكثر قدرة على التأثير في عملية البناء الحضاري من لسان القال هذا؛ فإذا كان الفن قد قال كلمته بطريقته في الواقع، فإن المنتظر من هذا الأخير أن يعلق ويقيم ويصدر رد الفعل الذي ناسب هذه الكلمة الجمالية في إطار القانون الحاكم لطرفي هذه الثنائية (لسان القال ولسان الحال) وبينهما يتحرك وعي القراءة بمرونة ذهابا وإيابا يقرأ الاثنين معا ويضيف إلى رصيده على المستوى الفردي الذاتي، وقد يتطور الأمر ليصل إلى سياقه القريب وجماعته كلها، عندئذ تكون هذه الروح الثورية التي تسكن في أعماق عالم الفن ونموذجه " موت عباءة" عند شلبي قد آتت أكلها..

إن سرد خيري شلبي بهذه الرؤية يلقي بثقله في عملية النقد التي يقوم بها إلى السلطة السياسية زمن ما بعد عبد الناصر، الذي يمكن القول: إن الشخصية المصرية قد تعرضت فيه لعمليات تفريغ وتصفية معنوية لمحتواه الدلالي وصارت مجرد قشرة أو مظهر خال إلى حد كبير من كثير من مفردات الجوهر القيمي الذي تشكل في رحلتها الحضارية عبر الزمن..هذا المظهر نفسه قد تعرض للتآكل حتى استحال في خاتمة عالم

---

24 - انظر: شعراء ما قبل الإسلام، النابغة الذبياني، الموسوعة الشعرية الإلكترونية.

25 - خيري شلبي، موت عباءة، ص92، 93، 94.

26 - انظر: د. سيد البحراوي، قضايا النقد والإبداع العربي، من ص250 إلى ص255.

الفن إلى فراغ ينشد مواجهة حقيقية تزيل هذا الصفر وتعيد إلى هذا الكيان وجوده من جديد، وفقا لهذه المقولة المنطقية: أنا أثور إذًا أنا موجود...

إن الحركة الدرامية لهذا الراوي المشارك وللشخصيات التي تدخل معه في صلة قربى تشكل قوام الأسرة المصرية على مستوى السرد تعد حركة نزولية إلى حد كبير، ويبدو أن الراوي قد هيأ وعي القراءة لذلك منذ العنوان والدال "موت" الذي يجعل من بنية العنوان وعلاقتها بالتشكيل السردي من الداخل قائمة على آلية الاسترجاع التي يتعانق فيها صوت الراوي مع تحولات الحدث الواقعي ومتغيراته ليقدما تفسيرا لهذا الموت (النتيجة)..وبالالتحام مع هذا الصوت نجد أن هذا الواقعي قد تعرض لعملية تخييل له تجلت في هذا الدال المكاني "عباءة" الذي تضافرت في تكوينه كل من: معجم اللغة ومعجم الفن معا..

وقد اكتسب هذا الثابت المكاني بعدا حركيا بفضل الشخصيات التي تدثرت به فمنحته البطولة الفعلية التي تسهم بشكل مؤثر في صناعة الحدث وتطويره..وهذا يقودنا إلى القول بأن البطولة عند خيري شلبي الكاتب الشعبي ليست فردية، لكن جماعية بحيث لا يمكن التوجه بالتقدير أو باللوم للذات الفردية مهما كان موقعها ومكانتها وتأثيرها في السياق؛ ومن ثم يمكن القول بناء على التشكيل الجمعي لفضاء الرواية عبر ضمير المتكلمين (نحن) وهذا الحضور لأيقونة المكان (العباءة) وتلبسها بالشخصيات: إن صناعة الأزمة في جوهرها صناعة شعبية؛ لذا فإن مساعي إزالة آثارها تمثل فعلا شعبيا كذلك تنهض به الجماعة في مجملها..

ولاشك في أن هذه الرؤية المتشكلة فنا تمثل تطويرا ونقدا في الوقت ذاته لآلية تشكيل الأبطال في الملاحم الشعبية العربية، مثل: "سيف بن ذي يزن"، و"علي الزئبق" و "عنترة بن شداد" ..وغيرها؛ إن البطولة هاهنا فردية، يضاف إلى ذلك اكتساب الفرد لصفات عبقرية سحرية بحكم كونه الحامل المجسد لأحلام الجماعة في الخلاص والتغيير...سرد خيري شلبي يجادل هذه المنجزات الفنية الشعبية عبر إبداعه ليقدم قراءة جمالية أكثر منطقية وقربا من الواقع من هذه الصيغة السحرية لفكرة البطل التي قد تبتعد بها عن رسالة الفن الحقيقية التي يحرص ويجب عليه أداؤها من خلال آلية الممكن، لا المستحيل التي يناقش بها قضاياه...

إذًا فإن خيري شلبي المتأثر – إلى حد كبير- بالوافد من عند جابرييل جارثيا ماركيز يقدم قراءة عكسية لهذه السحرية التي نقرأ من خلالها سياق المرجع الخارجي المتعلق بالجماعة؛ فنجده في عالمه " موت عباءة" يعتمد صيغة الضد إلى حد كبير، يظهر ذلك في هذا التضافر الدرامي بين: الريف، العباءة، أسرة حشلة وشخوصها الخمسة التي قام عليها عماد العائلة المصرية في روايته، وكأن مساحة (المراوغة/ الحرية الفنية/ التخييل) التي يلجأ إليها المبدع عادة وهو يحيل بعض مفرداته العالم الخارجي إلى رموز يصعب كشف هوايتها[27] تأتي في مراحل بعينها فتضيق بها نفس الفنان ويرفضها قلمه المبدع فيلجأ إلى ما يمكن تسميته الأسلوب المكشوف الذي يتناسب وطبيعة الظرف الواقعي الذي لا يتحملْ هذا الارتفاع بالصيغة الفنية إلى مراتب قد تعزلها تماما عن الجماعة المنوط بها الحركة ورد الفعل بلا أي تأخير لإزالة مأساة هذا الواقع..قد يكون ذلك نوعا من انفلات الأعصاب وعدم القدرة في لحظات بعينها على كبح جماح الانفعالات؛ فتخرج اللغة الأدبية في تدثرها بأحد فنون الأدب في تشكيلات أقرب إلى الطابع التاريخي التسجيلي، يمكن الوقوف بوضوح عند هذه الحالة في " موت عباءة" لشلبي ...

- انفتاح النص الروائي

وتعد هذه القراءة الفنية التي يقدمها الراوي في سرد شلبي تجسيدا لما يمكن تسميته بأدب التحولات الذي يرصد أحوال التغير التي تمر عليها الذات (الفردية/ الجمعية) بين مرحلتين أو أكثر[28]؛ فتكون بذلك بمثابة المخضرم الذي عاش عهدين، لكلٍ سماته الخاصة التي تلقي بظلالها قطعا على رحلة الذات الحياتية..هذا التشكيل الدرامي للمخضرم نقف عليه في "موت عباءة" من خلال أسرة حشلة والتصاقها بهذا الدال المكاني ذي

27 - انظر: د. رمضان بسطاويسي، الإبداع والحرية، من ص88 إلى ص92، عدد فبراير 2002م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

28 - انظر: د.سيد محمد قطب وآخرون، أدب التحولات: دراسة في العلاقة الجدلية بين الجمال والأيديولوجيا، من ص8 إلى ص11، الطبعة الأولى، 2005م، دار الهاني للطباعة، القاهرة.

الطابع المتحرك "العباءة"..وتتبدى ملامح هذا التحول عبر خط مرجعي فاصل رصده الفن وفقا لرؤية كاتبه، ألا وهو (موت جمال عبد الناصر) الذي ولجت الجماعة بعده طورا جديدا بقوانين ومعطيات أثرت بشكل بالغ في تركيبة المنظومة القيمية للجماعة وفي ترتيب الهرم الاجتماعي وتماسكه.. وهو ما يجعل من إبداع شلبي امتدادا لقراءات جمالية سابقة اتخذت من مسيرة الجماعة المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين (محور/ موضوع) اهتمامها، على سبيل المثال: رواية " صح النوم" للأديب يحيي حقي الذي يخاطب الشخصية المصرية من فوق منبره الحكائي هذا ناقدا سلبيات مازالت راسخة في قلب هذه الشخصية متوارثة من حقبة الإقطاع(29)؛ على الرغم من أن هناك ثورة قد حدثت (1952م) كان يؤمل من ورائها أن تسهم في مجادلة كثير مما هو قائم في الوعي الجمعي وتغييره إلى الأفضل..يظهر ذلك للوهلة الأولى منذ العنوان الذي يحمل في طياته نداء تنبهيا لا يخلو من طابع ساخر يميز حقي، يعكس هذا النداء موقفا ناقدا رافضا لحالة الجمود الجمعية هذه على الرغم من هذا الحدث المفصلي الذي مر على الشخصية فنقلها زمنا من مرحلة إلى مرحلة..

ويقف مع سرد يحيي حقي عمل آخر يجاوره في الرؤية – بدرجة كبيرة – منتميا أيضا إلى هذا النوع (أدب التحولات) إنه رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ الذي يقدم من خلال إحدى شخصيات عالمه الفني "رءوف علوان" نموذجا للكاتب الرافض مفيدا من مكون فلسفي يمثله بعض مفردات المذهب الوجودي في الفكر(30)...إن رءوف علوان على مستوى القص يقدم نموذجا للشخصية النامية المتطورة، لكن بشكل سلبي؛ فبعد أن كان متبنيا لقضايا الفقراء منحازا إليها في مواجهة سطوة الأغنياء لدرجة تشجيعه للضحية الحقيقي في داخل الرواية "سعيد مهران" على السرقة بوصف ذلك حربا مشروعة لإعادة التوازن الاجتماعي الذي اختل نراه يتنكر لمبادئه هذه بعد أن حصل على امتيازات مادية، وأدبية واجتماعية، بل ويتحول إلى عدو يناصب هذا الضحية " سعيد مهران" العداء ويتعقبه ويصير عضوا مشاركا في منظومة المطاردة التي انعقدت لأجل القضاء عليه..إن رءوف علوان يقدم في عالم محفوظ السردي نموذجا سيئا للثورة التي سرعان ما تنقلب على الأيديولوجيا التي قامت تدافع عنها وتنتصر لها؛ فتكون هي أول من يتخلى عنها ويحاربها..

ولاشك في أن ثورة يوليو وما حدث بعدها قد وضعت في ميزان النقد الفني بأشكال عديدة تعكس في مجملها تجارب الذوات الفردية التي قامت عليها، وتفاعل الوعي الفردي الذي يتجسد في شخصية الفنان الأديب مع الوعي الجمعي بشقيه الحاكم والمحكوم؛ فمن خلال السلوك الدرامي للبطل في كل من: "صح النوم" و"اللص والكلاب" نقف على هذه الحركة التي تتعرض لعثرات وهزائم تظهر بجلاء قصور التجربة الثورية الواقعية وتؤكد على الفجوة الحاصلة بين الرؤى النظرية التي انطلق الفعل الثوري على أرض الواقع من وحيها وما حصل بعد ذلك من تغيرات تنبئ عن انهزام لهذه الرؤى ووصول التجربة في مسيرها في الزمن إلى طريق مسدود تحتاج معه إلى حالة ثورية نشطة في محاولة لتصحيح المسار...هذا الطريق المسدود يلحظه المتابع في "موت عباءة" مع حالة الفراغ والعدمية التي هيمنت على البيت المصري الجمعي؛ وهو ما يتطلب فعلا إيجابيا يعيد الحياة إليه من جديد..

خاتمة:

– نظرة الفن لسياق الواقع بصفة عامة تقوم على تخييله، أي الارتفاع به من حالته المرجعية الطبيعية إلى حالة جديدة تشير إليها طريقة صياغته؛ وما يشجع على النظر إليه بطريق مغايرة تسهم في إثرائه، عندما تتاح للقارئ الفرصة للاطلاع إليه بعين جديدة تختلف عن المألوف..

– حركة الحدث الواقعي تسير وبموازاتها حركة أخرى ترصدها وتسجلها وفق منطقها الخاص يجليها الفن بأشكاله التعبيرية المتنوعة؛ ومن ثم تستحيل الذاكرة الجمعية الحافظة للحدث ذاكرتين، الأولى: تاريخية تسجيلية تنتمي إلى حقل التاريخ، والثانية: جمالية تعتمد على لعبة الخيال تنتمي إلى الفن بأنواعه..

---

29 - انظر: يحيي حقي، صح النوم، طبعة 1995م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

30 - نجيب محفوظ، اللص والكلاب، طبعة دار الشروق، دون تاريخ.

– تعكس هيئة الراوي في "موت عباءة" الذي يقدم منظومة السرد – في الغالب – متدثرا بضمير المتكلمين (نحن) رؤية في المنهجية النقدية للعالم وكيف تكون، مفادها أن الناقد الحق إنما يتصفح قضايا سياقه الاجتماعي من داخلها، وهو متواصل منتم وليس معزولا بعيدًا عنها..

– تؤسس هذه المنهجية للروح الشعبية المميزة لخيري شلبي ، يتضح ذلك في التشكيل الدرامي للبطل في "موت عباءة"، فالبطل هنا لا يبدو في ثياب المفرد الواحد، إنما يظهر في ثياب الجماعة؛ فالبطولة يتقاسمها أفراد أسرة حشلة الخمسة، التي هي في جوهرها بمثابة مجاز مرسل فني يختزل الجماعة المصرية في مسيرها الحضاري، خصوصا في النصف الثاني من القرن العشرين..

– الملاحظ على هذه الروح بالنظر إلى هذه الرواية تحديدا أنها لا تستنسخ السابق عليه وتكرره، بل تجادله وتضيف إليه وتطوره؛ فالبطل العبقري الحائز على صفات التفرد في السير الشعبية على سبيل المثال لا مكان له في هذا العالم الفني عند شلبي، والذي يساعد على ذلك الرؤية المتبناة من قبل الكاتب؛ فالبطولة هاهنا أزمة تدفع إلى الخروج بعيدا عن حدود الفن والتطلع إلى الواقع المتلبس بها الذي يحتاج إلى الجماعة في مجملها لكي يتخلص من مظاهرها الضاغطة المعرقلة لخطواته..

– هذا الحال الفني الذي تعكسه "موت عباءة" يؤكد على هذه الهيئة الأسلوبية ذات الصبغة الدرامية المعتمدة على (الالتفات)؛ إن الذات المبدعة لا تستغرق نفسها كلية فيما آمنت به ووجد قبولا لديها ممثلا في منهج الواقعية السحرية في المعالجة الفنية لما هو كائن في سياقها الخارجي، بل تجادله وتتجاوزه؛ وهو ما يعني أن ما يمكن تسميته بالحالة الجمالية للمنجز الإبداعي لا تنبعث فقط من خصوصية صياغته على المستوى الشكلي، بل تمتد كذلك للنسق الفكري/الدلالي المتولد والموازي لهذه الصياغة.

– إذًا فإن الآلة الحاكية عند شلبي في عمومها تنهج ما يمكن أن نطلق عليه نمطا موسيقيا يرتكز على الارتفاع حينا بهذا الالتحام مع نموذج الواقعية السحرية في الرؤية في بعض أعمالها، والهبوط حينا آخر بهذا الاقتراب مما هو واقعي الذي يصل به إلى حد الامتزاج بما هو تاريخي، كما هو الشأن في رواية "موت عباءة"؛ ومن ثم يمكن القول: إن ما يسمى (كسر النمط) الذي يميز فن القص بصفة عامة لا يتجمد فقط عند البنية الشكلية الظاهرة وتغيرها، بل يتسع ليشمل ما تنطوي عليه ويصاحبها من مضمون دلالي يتأثر كثيرا هو الآخر تبعا لها؛ اتساقا مع ما نستطيع أن نسميه بهوية النص ذات الوجهين: سطحية/ظاهرة، وعميقة/دلالية باطنة..

– ومن ثم فإن العلاقة بين واقعية ماركيز السحرية وخيري شلبي بالنظر إلى "موت عباءة" علاقة ضدية، يمكن من خلالها القول: إنها تمثل قراءة عكسية من قبل المبدع لمفردات هذا الوافد الأجنبي فرضها عليه هذا التماس الشديد الذي يصل إلى درجة الالتحام بالحدث الواقعي الذي ألقى بظلاله على الصياغة الجمالية التي ظهر عليها عمله وما تنطوي عليه من دلالات..

– بنية الختام تفتح على مستقبل منتظر من ناحية الزمن، وتفتح على أشكال سردية أخرى أسبق زمنا من "موت عباءة"..

– يؤشر هذا الانفتاح لما يمكن تسميته لأدب التحولات الذي يقدم بصيغ حكائية عديدة تشكيلات لمفهوم (المخضرم) وارتباطاتها الواقعية بحركة الجماعة بين عهدين أو أكثر، كما هو الحال بالنسبة إلى الأسرة المصرية في تنقلاتها بين حقبة الاستعمار..ثم الثورة..ثم الانفتاح..وقراءة الفن لها في كل ذلك عبر أعمال مثل: "صح النوم" ، "اللص والكلاب" ، "موت عباءة"..

قائمة المصادر والمراجع

1- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، طبعة 2002م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

2- ألفت كمال الروبي، بلاغة التوصيل وتأسيس النوع، عدد يوليو 2001م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

3- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الطبعة الثالثة 1418هـ، 1998م، عالم الكتب، القاهرة.

4- خيري شلبي، موت عباءة، طبعة 2000م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

5- رمضان بسطاويسي، الإبداع والحرية، عدد فبراير 2002م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

6- السعيد محمد بدوي، مستويات العربية المعاصرة، طبعة دار المعارف بالقاهرة، دون تاريخ.

7- سيد البحراوي، قضايا النقد والإبداع العربي، عدد ديسمبر 2002م، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

8- سيد محمد قطب وآخرون، أدب التحولات: دراسة في العلاقة الجدلية بين الجمال والأيديولوجيا، الطبعة الأولى 2005م، دار الهاني للطباعة، لقاهرة.

9- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عدد صفر 1413هـ، 1992م، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

– منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الطبعة الثانية، 1419هـ، 1998م، دار المختار، القاهرة.

10- عبد المعطي صالح، منال غنيم، فصول في السرد، الطبعة الأولى، 2008م، دار الهاني للطباعة، القاهرة.

11- عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، طبعة 2003م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

12- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم، الطبعة الأولى، 1996م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

13- ابن منظور (إسماعيل)، لسان العرب، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار 2003م، المجمع الثقافي العربي، بدولة الإمارات العربية المتحدة.

14- نجيب محفوظ، اللص والكلاب، طبعة دار الشروق بالقاهرة، دون تاريخ.

15- يحيي حقي، صح النوم، طبعة 1995م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

مترجمات:

– روبين جورج كولنجوود، مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود، تقديم: ماهر شفيق فريد، طبعة 2001م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

مقالات:

1- حامد أبو أحمد، خيري شلبي والواقعية السحرية، عدد ديسمبر 2010م، مجلة الهلال، القاهرة.

2- خالد محمد منصور، القرية في إبداع خيري شلبي، عدد ديسمبر 2010م، مجلة الهلال، القاهرة.

مراجع إلكترونية:

1- دائرة المعارف الإلكترونية على الشبكة الدولية: www.Wikepedia.org

أبعاد الهجرة غير الشرعية في منطقة المغرب العربي

د.فوزي بن دريدي
مخبر الشباب والمشكلات الاجتماعية
جامعة محمد الشريف مساعدية - الجمهورية الجزائرية

ملخص

أصبحت الهجرة غير الشرعية مشكلا كبيرا يواجه منطقة المغرب العربي، إذ تقدر الأرقام المتواترة على أن المشكلة تحولت إلى ظاهرة تغري العديد من الفئات الاجتماعية في تلك الدول.بل إن الفئات الاجتماعية المختلفة لم تستثنى من "الرغبة" و"المحاولة" في الهجرة غير الشرعية.

ولعل العديد من الظروف والعوامل هي التي مهدت لتزايد مستويات وخطورة تلك الظاهرة، وهو ما يهدد المجتمعات المغاربية من حيث تآكل التضامن الاجتماعي، كما أن فعل الهجرة غير الشرعية يعتبر تحديا مباشرا للأنساق الاجتماعية الراهنة.

ضمن هذا التصور العام سنحاول في مساهمتنا أن نتعرف على واقع الهجرة الشرعية في منطقة المغرب العربي وأبعادها ومستويات تشكيلها لمعوق مهم أمام قوة المنطقة.

أولا/مستويات الهجرة من منطقة المغرب العربي:

شكلت منطقة المغرب العربي على الدوام مصدرا لإرسال المهاجرين الذي ساهموا في بناء أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية التي عرفت دمارا هائلا لبناها التحتية، وكانت تلك الهجرة "قانونية" وشرعية ومنظمة.

لكن مع الزمن أصبحت منافذ الهجرة تضيق شيئا فشيئا أمام اليد العاملة المغاربية، فبدأت تحل محلها رويدا رويدا هجرة من نوع آخر سميت تارة بالهجرة غير القانونية وتارة أخرى بالهجرة غير الشرعية.

وهي بهذا أخذت أوصافا تقع تحت بند البعد القانوني المجرم لهذا الفعل، دون الأخذ بعين الاعتبار بسياسة "الجوار" و"الحوار" الأورو-متوسطي الذي كان يفترض ليونة وسهولة في تحرك الأفراد.

وبهذا، فهناك من يعتقد أنه جرى تغير في "هوية الهجرة المغاربية وباتت أكثر تعقيداً .ففي المجال التقليدي للهجرة، التي لا تزال تميل نحو الزيادة وتميز إلى حد كبير وبشكل مستمر الأنماط الديموغرافية والاجتماعية -الاقتصادية في المنطقة، يضاف الآن وظيفة توفير مساحة للمهاجرين وما يتبعها من وظيفة العبور"[1]

ولم تقتصر الهجرة "غير الشرعية"[2] في منطقة المغرب العربي على أبناء المنطقة بل تعدتها إلى مهاجرين سريين يأتون من إفريقيا، لتشكل الدول المغاربية منطقة عبور نحو الحلم الأوروبي، وهو ما أنتج مشكلات خاصة تعاني منها دول تلك المنطقة.

لقد تفسر الحساسية المفرطة للدول الأوروبية تجاه الهجرة غير الشرعية إلى مجموعة عوامل تذكر في:

- تصاعد دور الجاليات العربية والإسلامية، التي تحرس على المحافظة على هويتها القومية، وتعليم أبنائها لغتها ودينها، وممارسة عاداتها وتقاليدها الاجتماعية الخاصة بها، مما يجعلها تختلف بشكل كبير في سلوكياتها عن المجتمعات الأوروبية التي تعيش في كنفها.[3]
- التخوف من ارتفاع نسبة البطالة في المجتمعات الأوروبية، نتيجة للأعداد الهائلة من المهاجرين الذي يدخلون سوق العمل كل سنة وبأجور متدنية.

---

[1]-على بن سعد، المغرب العربي على محك الهجرة جنوب الصحراء . غربة على هجرة .باريس، كارتالا،2009 ، ص.5

[2]-من الناحية السوسيولوجية علينا أن نكون حذرين في التوصيف، فكلمة "غير شرعية" تحمل حكما قيميا سيئا عن المهاجرين وهو ما قد يقود إلى الابتعاد عن إنجاز معرفة عارفة عن الموضوع، كما أن القول بعدم شرعية فعل ما داخل المجتمع سيقودنا حتما إلى إدراجه ضمن خانة الانحراف مما يخفي داخله العوامل الاجتماعية والاقتصادية التي دفعت الفاعلين الاجتماعيين إلى مثل هذا السلوك الخطير.

[3]-بكر مصباح تنيرة، "الوطن العربي في المنظور الاستراتيجي للإتحاد الأوروبي:التحديات والطموحات".شؤون عربية، القاهرة:الأمانة العامة لجامعة الدول العربية.العدد 110 (صيف 2002) ص 181.

●غرق المراكب الناقلة للمهاجرين غير الشرعيين إلى سواحل إسبانيا وإيطاليا، وتنوعهم بين النساء والرجال والأطفال.

●تفجيرات قطار مدريد بإسبانيا ومترو الأنفاق في بريطانيا والمتهم فيها تنظيم القاعدة.[4]

وإجمالا ومن خلال ما ذكر، فإن رفض الدول المستقطبة للمهاجرين غير الشرعيين ترتكز في جوانب ثقافية-دينية، اقتصادية وأمنية، وهو ما يفسر في جانب منه الإجراءات القوية المتخذة من طرف دول الإتحاد الأوروبي تجاه المهاجرين[5].

وللتدليل على تنامي حجم ظاهرة الهجرة غير الشرعية في بلدان المغرب العربي، نذكر أنه"

طبقا لإحصائيات قامت بها السلطات بمدينة تطوان فقد وصل عدد المرشحين للهجرة السرية الذين ألقي القبض عليهم في السنة الماضية في تطوان وحدها 9100فرد، من بينهم 1150 فردا ينتمون إلى دول إفريقية أخرى، وتتراوح أعمارهم بين12 و 40سنة في الغالب".[6]

<u>ثانيا:خطورة الهجرة غير الشرعية:تحدي أمام قوة كتلة المغرب العربي:</u>

ظاهرة الهجرة السرية باتت ظاهرة عالمية، إذ تصنف في المرتبة الثالثة تبعا لخطورتها الإجرامية بعد المتاجرة بالمخدرات والأسلحة، وقد تفاقمت في فترة ما بعد الحرب الباردة بسبب: التطور التكنولوجي في ميدان الاتصال ووسائل النقل- المراقبة الهشة للحدود- النزاعات العرقية- النزوح القسري[7]

<u>يعرف المهاجرون غير الشرعيين</u>، بأنهم أولائك الذين يدخلون أي دولة بدون أوراق رسمية خاصة بالهجرة الوافدة، وكذلك هؤلاء الذين يدخلون بدون تصريح، والذين يدخلون بوثائق مزورة، وهؤلاء الذين دخلوا بتصاريح مؤقتة، ولكنهم تجاوزوا مدة تلك التصاريح، والذين يدخلون عن طريق التسلل عبر الحدود[8]

وتعتبر شبكات الهجرة غير الشرعية من أهم العوامل التي تساعد على هذا النوع من الهجرة، فشبكة الهجرة هي مجموعة من العلاقات بين الأشخاص الذين سبق لهم الهجرة، وغير المهاجرين في الموطن الأصلي من خلال علاقات القرابة والصداقة والأصل المشترك.[9]

وتقدر منظمة العمل الدولية حجم الهجرة السرية ما بين 10 و15% من عدد المهاجرين في العالم البالغ حسب التقديرات الأخيرة للأمم المتحدة حوالي /180/ مليون شخص وهي نسبة تؤكدها المنظمة الدولية للهجرة.

وصلت التقديرات الرسمية إلى أن هناك أكثر من 1000حالة هجرة غير شرعية غرقت في مضيق جبل طارق وحده منذ 1992 إلى1998 ، كما قدر أن حوالي 4018 مهاجر مغربي استقر في قادش Cadiz في الأندلس Andalucia بجنوبي أسبانيا عام 1997، كما منحت الحكومات الأوروبية حق الإقامة لعشرات الآلاف من المهاجرين غير الشرعيين منذ سنوات بعيدة منها على سبيل المثال :منح حكومة أسبانيا حق الإقامة لحوالي 27 ألف مهاجر غير قانوني عام1988 ، و 25ألف عام1997 ، كما منحت البرتغال 80ألف تصريح إقامة لأجانب معظمهم من إفريقيا، وتشير التقديرات إلى أن أعمار معظم المهاجرين كانت تتراوح بين 20-60 سنة أي مهاجرين في سن العمل[10] .

---

[4] -محمد صالح المسفر:"مقاربة أولية للاتجاهات المستقبلية في العلاقات العربية- الأوروبية"، المجلة العربية للعلوم السياسية، بيروت:مركز دراسات الوحدة العربية، العدد 13 .2007 ص 49.

[5] -نستذكر هنا الابتزاز الذي تقوم به دول الاتحاد الأوروبي لدول اتحاد المغرب العربي لمكافحة الهجرة غير الشرعية من خلال دعوتها لإنشاء سجون ومناطق تجميع في دولها للمهاجرين غير الشرعيين بغض النظر عن حقوق الإنسان.

[6] - د.سمير بودينار:**<u>تأثيرات الهجرة غير القانونية من إفريقيا على دول العبور (دراسة حالة المغرب العربي)</u>**:رؤية مقاربة، جامعة الدول العربية (إدارة المغتربين)، 17-18 نوفمبر 2008، ص 12.

[7] - عمران أبو حجلة : **<u>حالات فوضى-الآثار الاجتماعية للعولمة</u>**- مراجعة هشام عبد الله، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 1997، ص 91 -92 .

[8] - ربيع كمال كردي صالح الأبعاد الاجتماعية والثقافية لهجرة المصريين الريفيين إلى إيطاليا دراسة أنثروبولوجية في قرية تطوان بمحافظة الفيوم، رسالة دكتوراه منشورة، قسم علم الاجتماع، جامعة عين شمس،2005.

[9] - المرجع السابق نفسه، ص 16 .

[10] - أ.د /عزيزة محمد على بدر- تيارات الهجرة إلى أوربا وملامح التركيب الديموجرافي للمغتربين حالة شمال إفريقيا -الدلالات والنتائج، ورقة مقدمة لندوة "**المغتربون العرب من شمال إفريقيا في المهجر الأوروبي**" من تنظيم: جامعة الدول العربية) إدارة المغتربين العرب(بالتعاون مع برنامج الدراسات المصرية الإفريقية بجامعة القاهرة)أبريل200 ، ص 9.

وقد تزايدت أعداد المهاجرين غير الشرعيين، وتعددت مصادرهم ووجهاتهم ومساراتهم كما تشير إلى ذلك أحدث بيانات منظمة الهجرة الدولية International Organisation for Migration- IOM فقد أصبحت جزر الكناري من محطات الهجرة غير الشرعية (Irregular migration) الرئيسية للمهاجرين من إفريقيا عبر سواحل المغرب والصحراء

و موريتانيا والسنغال، وقد وصل إلى سواحل جزر الكناري حوالي 30 ألف مهاجر غير شرعي في قوارب خشبية صغيرة عام 2006 فقط، خاصة بعد الإجراءات المشددة التي

اتبعتها أسبانيا بعد عاصفتا الهجرة غير الشرعية التي هبتا على مستعمرتي سبتة ومليلة في

أكتوبر2005 وكانت تحمل آلاف المهاجرين الأفارقة من غرب إفريقيا .. حيث تنقل وكالات تهريب البشر المهاجرين ذكور وإناث وأطفال أيضًا، من المغرب وتونس والجزائر ومصر وإفريقيا إلى سواحل ليبيا حيث مناطق تجميع المهاجرين، ثم يتم نقلهم بالقوارب إلى جزيرة لامبدوسا ومما يدل على خطورة الموقف أن حوالي 50 - 60 % من المهاجرين هم فقط الذين يصلون إلى وجهتهم بينما يغرق باقي المهاجرين في البحر أو يموتون بسبب التكدس والعواصف والأمواج والجوع والعطش.[11]

ولعل هذه النسب تدل على أن الظاهرة أصبحت فعلا خطيرة وتهدد أمن المواطنين المغاربة وتقود هذه الحالة في النهاية-مع عدم وجود حلول واقعية- إلى التقليل من ثقتهم في البناء المغاربي الذي كان يفترض أن يوفر لهم العيش الكريم.وهو ما يقودنا إلى الاعتقاد-ضمن تسلسل الأفكار-إلى أن الهجرة غير الشرعية ماهي إلا مظهرا تعيسا لعدم تشكل الكتلة المغاربية، كما أنها مؤشر على أن البنية الداخلية للاتحاد المغاربي مخلخلة بحيث تصبح علاقتها مع القوى الدولية والإقليمية ذات بعد ضعيف.

ثالثا/آثار الهجرة غير الشرعية على منطقة المغرب العربي:

لقد أوضحت الأحداث المؤسفة التي تتبع عمليات محاولة الهجرة "غير الشرعية" إلى أن منطقة المغرب العربي تعيش مصادفات حقيقية:فمن جهة تملك ككتلة كل مقومات النهوض الاقتصادي والرخاء، ومن جهة ثانية يتوجه أفراد منها إلى المغامرة بحياتهم من أجل "الهروب من جحيم واقعهم".

وهو ما يجعل النظر الى الاتحاد المغاربي على انه كتلة منسجمة وقوية بعيدا عن الواقع، مما ينعكس سلبا على علاقاتها الدولية، كما يسهل هذا الأمر من تدخل القوى الخارجية في شؤونها الداخلية من بعد حقوق الانسان وغيرها من ابعاد القانون الدولي.

ويصبح الأمر أكثر تعقيدا عندما نفكر من مبدأ أن طرائق التعامل مع المهاجرين غير الشرعيين الذين يتم ضبطهم غير إنسانية، ولا تساهم في إيجاد حلول دائمة للظاهرة.

الخاتمة:

يتضح من خلال الأفكار التي تم طرحها في الورقة الحالية، أن غياب إستراتيجية تنموية شاملة في منطقة المغرب العربي رهن تشكلها كقوة إقليمية تقدم نفسها للعالم.

كما أن التفكير في طريقة تعامل الاتحاد مع القوى الناشئة-من مثل تركيا-تصبح تطرح العديد من التساؤلات من حيث استراتيجيها في دمج القوى الداخلية في تحقيق التنمية الوطنية ثم تطوير التجارة البينية التي تسهم فيما بعد إلى القضاء على أشكال الإقصاء الاجتماعي الذي يصل الى حد مخاطرة مواطنين بحياتهم من خلال ركوب البحر مع كل الأخطار التي يحملها هذا الفعل.

المراجع:

1-على بن سعد، المغرب العربي على محك الهجرة جنوب الصحراء . غربة على هجرة .باريس، كارتالا، 2009 .

2-بكر مصباح تنيرة، "الوطن العربي في المنظور الاستراتيجي للإتحاد الأوروبي: التحديات والطموحات". شؤون عربية، القاهرة:الأمانة العامة لجامعة الدول العربية.العدد 110 (صيف 2002).

3-محمد صالح المسفر:"مقاربة أولية للاتجاهات المستقبلية في العلاقات العربية- الأوروبية"، المجلة العربية للعلوم السياسية، بيروت:مركز دراسات الوحدة العربية، العدد 13 2007

[11]-المرجع السابق والصفحة نفسهما.

4-د.سمير بودينار:**تأثيرات الهجرة غير القانونية من إفريقيا على دول العبور (دراسة حالة المغرب العربي)**:رؤية مقاربة، جامعة الدول العربية (إدارة المغتربين)، 17-18 نوفمبر 2008.

5- عمران أبو حجلة : **حالات فوضى-الآثار الاجتماعية للعولمة**- مراجعة هشام عبد الله، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997 .

6-ربيع كمال كردي صالح الأبعاد الاجتماعية والثقافية لهجرة المصريين الريفيين إلى إيطاليا دراسة أنثروبو لوجبة في قرية تطوان بمحافظة الفيوم، رسالة دكتوراه منشورة، قسم علم الاجتماع، جامعة عين شمس،2005.

7 - أ.د /عزيزة محمد على بدر- تيارات الهجرة إلى أوربا وملامح التركيب الديموجرافى للمغتربين حالة شمال إفريقيا -الدلالات والنتائج، ورقة مقدمة لندوة **"المغتربون العرب من شمال إفريقيا في المهجر الأوروبي"** من تنظيم: جامعة الدول العربية) إدارة المغتربين العرب (بالتعاون مع برنامج الدراسات المصرية الإفريقية بجامعة القاهرة)أبريل 2000.

الإدمان كعرض جديد :

دراسة فى البنية الإكلينكية للذات المدمنة عند جاك لاكان

ذة. وفاء مسعود محمد الحدينى

كلية الآداب- جامعة حلوان- مصر

ملخص الدراسة

إذا كانت الذات عند لاكان لابد وأن تتخذ موضعة – بنية إكلينكية – ما فى مواجهة نقص الرغبة ومتعة الآخر، فإنه فى الإدمان يتم إسقاط الدال الأبوى وتصبح الذات هى الجسم فى إسكيما المرايا (O-Ó)، ومن ثم فإن الذات المدمنة تُدير المتعة فى علاقتها (التى هى محاولة للتفادى) بالآخر من خلال ميكانيزم الإبدال، حيث يتخذ العقار مكان الوكيل (الوسيط) الذى يحجب استحضار الذات لدال آخر وذلك بأن يمتص الدال الرئيسى (s1 -a) فى محاولته لوضع الموضوع (العقار) ومثالية الأنا فى نفس المكان، كما يخفى الإحساس بالقدرة المطلقة - الناتج عن التخدير- العلاقة بالاستحالة (أو نقص الرغبة)، تاركاً الذات فى وهم إمكانية تحقيق الهارمونية الكاملة بين هذا الوسيط والآخر وميكانيزم الاستقلال عن الآخر الأكبر الذى يشير إلى اقتحام الرباط الاجتماعى وفصل الذات عنه، مما يؤدى إلى نبذ الذات نتيجة الاعتمادية على قانون الأم الذى يغمر الذات بالسموم عندما لا يُرمز شىء متعلق بالجسم وهذا ما يُعطى للإدمان خصوصيته السيكوباثولوجية. وبذلك يُعد الإدمان بما هو عرضاً جديداً مجرد اغتراب فى البُعد النرجسى الذى يُشار إليه بكسر الرابطة مع الرمزى.

مقدمة:

لقد قدم لاكان مفهوم الذات لكى يُجدد المفهوم الفرويدى عن اللا شعور، كما توسع فى هذا المفهوم لكى يوضح طبيعة الأسباب التى تكمن فيما وراء مجال معين فى الأنا الشعورى والتى تحدد القصة الرمزية لوجود الباثولوجى المتعلق بأى فرد[1].

كذلك أشار لاكان إلى أن الذات هى وجود مُستحضر Being Represent وهى افتراضية بالضرورة فهى العامل الذى بسببه لا نشعر بأنفسنا تماماً – رغم أنه بداخلنا – فالغريب أننا نحتاج لبُعد الاستحضار – أى نحتاج المتخيل والرمزى – لكى نفصل أنفسنا عن أنفسنا، وإذا لم يحدث هذا فإننا نخبر الشيوع العميق لغرائبية الذهان مثل لحظة اختلال الإنية التى تحدث للقريبين من الموت، ومن ثم تتموضع الذات خارجياً أو بين الدوال والكلمات[2].

إنها باختصار بنية الكوجيتو* الذى أسماه لاكان "كوجيتو الفراغ" مشيراً إلى أنه ليس فقط كوجيتو الشعور الذى يبدو لنفسه فقط فى الاختفاء، لكنه كوجيتو الاختفاء والحضور معاً، ودائماً وأبداً يُعرف فى مصطلحات إعادة الاستحضار الأتوماتيكى Auto-reprsentation وذلك لأنه ليس كوجيتو أعمى لشخص منوم أو حالم، لكنه الكوجيتو الذى لا يستحضر اللا شعور، إنه المشهد الآخر Other scene[3].

ويُعتبر العرض فى العمل اللاكانى بمثابة مجاز ومتعة، أنه موجود فى الأحلام، الفكاهة، زلات اللسان الفرويدية، لكنه يختلف معها فى أن العرض ذات مكانة

[1] Terminio nicolo (2004)., "**the homogenous group in the clinical practice of new symptoms, some notes on lacanian psychoanalytic perspective**", funzione gamma, scientific on line magazine university "sapienza" of Rome, registered with the court Rome civil (n. 426 of 28/10/2004), www.funzionegamma.edu.p.2.

[2] Loose Rik (2000)., "**Addicted subject caught between the ego and drive: the post- Freudian reduction and simplification of a complex clinical problem**", psychoanalytische perspectieven, , nr, 41- 42. P. 78,79.

* لقد أعاد لاكان النظر فى الكوجيتو الديكارتى "أنا أفكر إذا أنا موجود " بتركيزه على العامل اللغوى قائلاً: أنا أفكر حيثما لا أوجد ومن ثم فأنا موجود حيثما لا أفكر.

[3] Jacobsen, Mikkel Broch (1994).," **the Alibis of the subject: lacan and philosophy**", in: "speculation after Freud: psychoanalysis, philosophy and culture", edited by Sonu shamdasani and Micheal Munchow, Routledge, London and New York. P. 91.

زمانية مختلفة، وذلك لأنه يُعيد إظهار نفسه مع الخصائص التكرارية للذات[4]، أى يستحضر للذات تثبيتها على المتعة. ولقد عرف لاكان المتعة Jouissance بأنها سبب التكرار، فالمتعة ليست هى اللذة لكنها مجرد التعبير عن الإشباع فى اللا لذه displeasure وهذا هو التناقض فى الذات.

لذلك تعتبر الأعراض الجديدة فى الممارسات الإكلينكية المعاصرة – كالإدمان – إحدى_المشكلات المهمة فى التعامل مع المتعة، فالعرض هو مجرد متعة يُعاد تجديدها وحمايتها أو أنه مجرد جموح فى بُعد الكلمة. ومن هنا أشارت Loose فى مقالتها "السبب هو التأثير" إلى دلالة البنية الذاتية فى دراسة الإدمان، وذلك لأن الذات هى سبب تأثير العقار، فالذات لها علاقة بكل من اللغة والمتعة فهى الرابطة المفقودة Missing Link فى قصة الإدمان، ومن ثم تُعدَ دراسة الإدمان بشكل مستقل عن الذات التى تتحدث عنها بمثابة خطأ منهجى[5]

من هنا تحددت **أهمية الدراسة** فيما يلى:

أولاً: لا توجد دراسات عربية سابقة – فى حدود علم الباحثة – اهتمت بدراسة الذات فى الممارسات الإكلينكية المعاصرة.

ثانياً: عرض النموذج اللاكانى فى الذات والذى تفتقر إليه الدراسات العربية.

ثالثاً: طرح فكرة أو قضية العرض الجديد التى تأخذ فى اعتبارها الأبعاد الاجتماعية التاريخية من المنظور اللاكانى.

تساؤلات الدراسة:

1- ما هو التغيير فى الصياغة السيكوباثولوجية للإدمان؟

2- ما هى البنية الإكلينكية للذات المدمنة، ويشتمل هذا التساؤل على سؤالين فرعيين هما:

أ) ما هو مفهوم البنية الإكلينكية أو ما الذي على الإكلينكى أن يسأله في التعامل مع الإدمان؟

ب) ما هى البنية الإكلينكية للذات المدمنة؟

عينة الدراسة:

تكونت عينة الدراسة من عدد (4) من المتعافين روعى فى اختيارهم ما يلى:

(1) المدى العمرى من 25-40 عاماً.

(2) مستوى تعليم جامعى.

(3) تباعد فترات التعافى لدى أفراد العينة والتى تراوحت من ثلاث (3) شهور تعافى فى الحالة الأولى إلى أربع (4) سنوات فى الحالة الرابعة وذلك لإمكانية توضيح موضعة الذات مع العرض فى كل مرحلة من مراحل التعافى.

(4) لم يتم اختيار العينة وفقاً لمادة تعاطى معينة – وذلك اتفاقاً مع Loose فى أنه ليس المهم مادة التعاطى ولكن المهم العرض الإدمانى، لذا كانت الحالة (1،4) تتعاطى مادة الترامادول والحالة (2،3) تتعاطى الهيروين.

أدوات الدراسة: 1- نموذج المقابلة لبيرنو[6] Burnout:

اعتماداً على الاسكيما اللاكانية للمرايا اهتم هذا النموذج بدراسة الحكىَ عن الخبرة (الإدمان) وذلك باستخدام التميز اللاكانى بين الفاعلية العقلية للأنا، الأنا المثالية (التوحدات المتخيلة)، مثالية الأنا (التوحدات الرمزية) والأنا الأعلى، واعتماداً على هذه المفاهيم الدينامية وضع بيرنو نموذجه الذى يشتمل على ثلاثة مفاهيم وما يرتبط بها من أنماط الحكىَ كما يلى:

[4] Rowan Alan (2000)., "**the place of acting out in psychoanalysis from Freud to lacan**", psyhoanalytische perspectieven, nr, 41/42.c. www.psychoanalyticheperspeclieven-be. P-96

[5] Loose Rike, p. 75-76.

[6] Stijn vanheule and verhaeghe paul (2005)., "**professional Burnout in the mirror**", psychoanalytic psychology, vol. 22, No. 2. pp. 285- 305.

العمليات الدينامية وأنماط الحكى المرتبطة بها لدى بيرنو[7]

الخصائص	العملية 1 شرخ المرايا	العملية 2 كسر المرايا	العملية 3 الانسحاب من المرايا
الصياغة الدينامية	التوتر بين الأنا الأعلى أو الوظيفة المستنفذة للأنا الأعلى	إبطال مثالية الأنا وتشوش الهوية بين الأنا والآخر، متعة الآخر فى المقدمة	الإقلاع عن مقارنة الأنا بالأنا المثالية والتدهور
أنماط التحكم المرتبطة بها	صعوبات فى رسم الحدود بين الأنا والآخر ولوم الذات	الشعور بأن الآخر يُدمر شيئاً ما أو مهدد	الانسحاب من التفاعل والصراع، الثنائية الوحدانية وفقر الحديث

ويرجع اختيار هذا النموذج فى هذه الدراسة إلى:

أولاً: الجذور التحليلية النفسية لهذا النموذج فهو يركز على عمل الوظيفة الذاتية وبالتالى فهو يوضح لنا موضعة Position الذات التى يكررها الفرد فى علاقته بالآخرين والتى تؤدى إلى المشكلات المرضية.

ثانياً: لم ينل هذا النموذج أى اهتمام من الدراسات العربية.

ثالثاً: يُعد هذا النموذج بناء متكامل تعتمد فيه البيانات التى يتم الحصول عليها من الدراسة الإكلينكية لحالات الدراسة والمفاهيم الدينامية النظرية بعضها على بعض، وبالتالى تمدنا بأطر تفسيرية متسقة للظاهرة موضوع الدراسة.

2- اختبار رسم المنزل والشجرة والشخص H.T. P تأليف جون. ن. باك وقد قام مليكة بتقنين الاختبار فى البيئة المصرية وقد اعتمدت الدراسة على التفسير الكيفى للاختبار[8].

3- اختبار تفهم الموضوع T.A.T تأليف مورجان Morgan وموری Murray وهو وسيلة لفحص ديناميات الشخصية وقد قام مليكة بتقنين الاختبار فى البيئة المصرية. وقد اقتصرت الدراسة على تطبيق الصورة الأولى والصور التالية: (3, 6, 7, 8, B M) لاختبار فروض الدراسة.

الإطار النظرى للدراسة

النموذج اللاكانى فى الذات:

لقد أشار لاكان إلى أن كل علمنا يؤسس على اختزال الذات إلى عين، وهذا ما يفسر لنا لماذا تُسقط الذات is projected أمامنا مما يجعلنا نموضعها أو نشيئها فى شئ ما[9]. ومن ثم فقد ذكر أن المرآة هى التى تحمل وظيفتنا العقلية، وهى تشبه الجهاز الفوتوغرافى ولذا تكون كل الموضوعات (الصور) بصرية.

والصورة البصرية تمتلك تنوع معين – بعض منها ذاتى تماماً وهذا ما نسميه افتراضى Virtual بينما الآخر حقيقى ويمكننا عمل صور ضمنية لهذه الموضوعات التى هى حقيقية. ولقد طور لاكان هذه الفكرة فى نموذجه الذى صاغه عام (1950 وفى بداية 1960) فيما أسماه "إسكيما المرآتان" Schema of two mirros. ويوضح الشكل التالى إسكيما المرايا:

---

[7] * ويعنى شرخ المرايا أن الذات تحصل على مشاعر الوحدة من خلال مثالية الأنا ومن ثم فإن مطلب مثالية الأنا يواجه الذات بالنقص الأساسى فى الهوية.

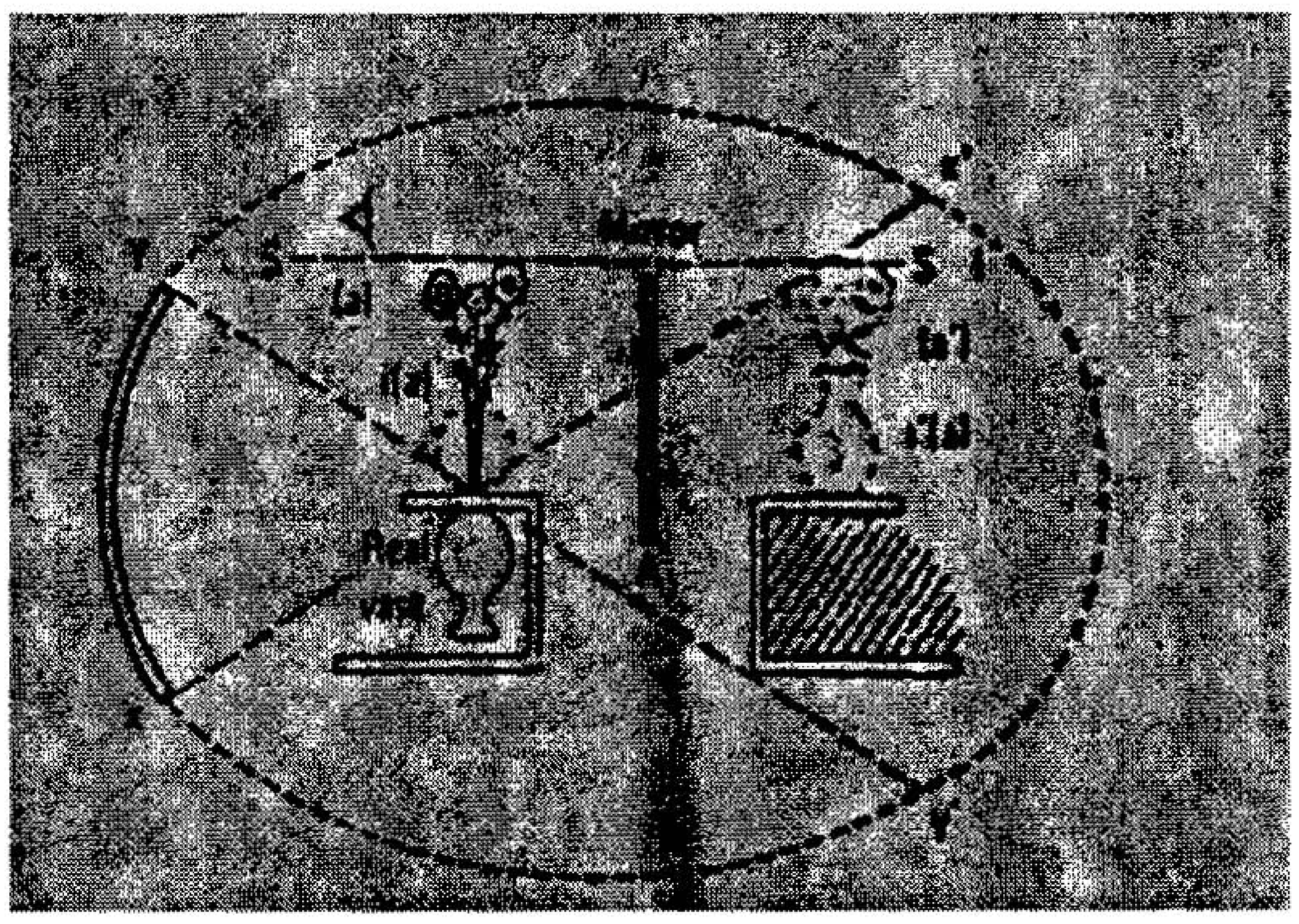
* أما كسر المرايا لأنه فى النموذج اللاكانى عندما تتوجه مثالية الأنا نحو المرايا تظهر صورة الأنا المثالية التى تتضمن مشاعر التأكيدية فعند فقد مثالية الأنا لوظيفتها تكسر المرايا والصور التى بُنيت فى المرايا (الأنا المثالية)، ويقوض فقد هذا العامل التوحدات الرمزية والمتخيلة لتكون النتيجة هى التشوش فى مستويين: 1) الآخر المدمر 2) الآخر المهدد.

* ويعنى الانسحاب من المرايا بمصطلحات الإسكيما اللاكانية الانسحاب من رؤية الأنا Mirroring ego على السطح المرآوى نتيجة لأن مكونات الأنا المثالية تفشل فى أن تتحول إلى أشياء مادية وبالتالى تتدهور الوحدات المتخيلة وتميل الذات إلى إنهاء موقف الفراغ ويكون لهذا الاختيار نتيجة مزدوجة: 1) تتدهور وظائف الأنا نتيجة المواجهة مع الصراعات الداخلية للفرد. 2) مشاعر الثنائية الوحدانية.

*الأيماجو المتخيل هو الأنا الأعلى التى يسعى إليها الفرد.

[8] لويس كامل مليكة (2000) دراسة الشخصية عن طريق الرسم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة.

[9] Miller, Jacques- Alain (1988)., "**The topic of imaginary**", **In: The seminar of Jacques Lacan**", **Book 1, Freud's papers on technique 1953- 1954**, Translated with notes by, John Forrester, Cambridge university press.



وهى فكرة منبثقة من تجربة العالم الفيزيائى بواسيه Henri Bouasse (1947) عن المرايا المقعرة وقد استخدمها لاكان بشكل مجازى لكى يوضح العديد من مفاهيمه الجوهرية فيما يتعلق بعلاقة الذات بهويتها، وفى تطويره للإسكيما المجازية أضاف لاكان عوامل جديدة إلى نموذج بواسيه، وذلك بأن غير الأماكن بين الفازة والزهور إذا أضاف المرايا المسطحة (A) فى وسط الاسكيما وهى ترمز إلى الآخر، فعند الصورة المنتجة من المرايا المقعرة يحدث الإسقاط فى الحال – فى العين – مما يُمكن من رؤية الصورة المفترضة وهى تلتقط is depicted فى المرايا المسطحة فى الجانب الأيمن من الإسكيما. كما أنه قدم الأنا الملاحظة observing ago أى العين (eye) فى مكان الذات المنشطرة ($)، فالعين يمكن أن ترى صورة الفازة المملوءة بالزهور كما هى بالضبط (S.I) فى المرايا المسطحة. ويشير **الجانب الأيمن** من الإسكيما إلى مجال الهوية كما يُرى من خلال الأنا عن طريق الآخر (A)، أنه مجال الأنا المثالية ومثالية الأنا الذى يُرمز لهم بـ (a) i، أما فى **الجانب الأيسر** من الإسكيما فتوضع المفاهيم التى تعكس لا تكامل الذات أو الوجود المنشطر: الزهور (a) وهى تمثل الدوافع الجزئية فى علاقتها بموضوعاتها، والفازة المخبأة التى تمثل الجسم، والذات المُخططة ($) وترمز إلى الذات المتكلمة بنقصها والتى يصعب التعرف عليها وهى تشير إلى الهوية المنشطرة وبشكل مختصر، توضح الاسكيما تكامل الدوافع الجزئية – الزهور المتفرقة – عن طريق الصورة الجسمية (النرجسية الأولية) وكيف تحاول الذات أن تتغلب على نقصها (النرجسية الثانوية) بأن ترى نفسها فى مرايا الآخر[10].

ومن ثم، فإن الصورة الحقيقية الناتجة من المرايا المقعرة تُنتج داخل الذات على نقطة يمكن أن نسميها (O) أو الأنا المثالية وهى المتخيل الأساسى أو الأصل المرآوى للأنا. وعبر المرايا المسطحة يمكن رؤية الصورة المفترضة كصورة للصورة الحقيقية، بمعنى أن الصورة الافتراضية التى تنتج من وضع مرآة ثانية توضع فى مواجهة (أمام) الصورة الحقيقية "تُمكن المشاهد من رؤية الصورة الافتراضية دون أن يكون قادراً على رؤية الصورة الحقيقية التى هى انعكاسها، وتمثل الصورة الافتراضية بذلك مكان النرجسية الثانوية، التى تمكن الذات من أن تضع متخيلها وعلاقتها الليبيدية فى الواقع، لكى ترى الذات وجودها منعكساً فى علاقة بآخر أى فى علاقة مع مثالية الأنا على نقطة داخل الذات يمكن تسميتها ب (Ó)[11].

وفى الإسكيما اللاكانية يكون التأكيد على المرايا الثانية المُدارة من الآخر الأكبر، وذلك لأن الصورة الثانية هى وظيفة للعلاقة بين تدوير المرايا ومجال الفراغ خلفها، أى التمييز بين الإسقاط / الاستدماج، الصورة المنبعثة والصورة المستقبلة المدعمة بتدخل الآخر الأكبر كمحل للحديث الذى يستثمر مثالية الأنا فى اللغة ويؤهل الذات للتوحد المثالى مع القانون. ففى سيمناره عام (1964) المعنون "النظرة كموضوع (a) الصغير" أشار لاكان إلى أهمية مكانة الذات فى علاقتها بالصورة وليس الصورة التى تنقلها الذات، فالذات لم يعد يُنظر إليها فى مصطلح الانعكاس، ولكن فى مصطلح التفاضل (القطع، الوصل، التفكك) الذى صُمم لإعادة إنتاج الوهم المرآوى نفسه[12].

ولهذا، أشار لاكان إلى أن حقيقة الذات لم تعد توحدها فى - أو حتى على الأقل مع - آخر متخيل تمثل به نفسها ولكن هى عدم توحدها فى الرمزى (الآخر الأكبر Big other) الذى يطرح الذات عن طريق تغييبها وذلك **لسببين هما:**

---

[10] Laromre Charles (1981)., **"the concept of a constitutive subject"**, **in: the talking cure: essays in psychoanalysis and languge"**, edited by colin maccale, the Macmillan press. P. 133- 134.

[11] Miller, Jacques- Alain (1988)., **"The see- saw of desire"**, In: **The seminar of jacque Lacan Book 1, Freud's papers on technique 1953- 1954**, Translated with notes by, John Forrester, Cambridge university press.

[12] Larmore Charles, p. 152.

الأول: لأن الإنسان كما قال سارتر هو ما لا يكونه، كما يكون ما ليس هو[13].

He is not what he is

الثانى: لأن حقيقة الرغبة إنها مغتربة ودوماً تُعيد تكامل نفسها من جديد بإعادة إسقاطها فى أنا مثالى خارجى[14]. وتلك هى الطريقة التى تجعل الرغبة لفظية.

وفى الحقيقة هاهو درس Kojeve المتعلق بهيجل: فاللغة باعتبارها إعلان (إيضاح - كشف) للذات التى تموضع نفسها بنفيها للواقع، تؤدى الدور الرائع فى عمل ما لا تكونه الذات، أو بمعنى آخر، تستحضر اللغة غياب الذات التى تتكلم نفسها فى اللغة بإفناء كل متضمناتها، لهذا ترجم لاكان اللغة فى لعبة حفيد فرويد اذهبى (Da) وتعالى (Fort) إلى اذهبى حيث تأتى Da that fort.

ومن هنا استمر لاكان فى تعريف الذات فى مصطلح إعادة الاستحضار مقراً بأنه ليس هناك أى تساؤل عن الاعتراف بين – الذاتى، لكن فقط خطاب الآخر الأكبر، حيث تطرح الذات نفسها فقط بدال لدال آخر دون أى قدرة على فهم نفسها كمدلول مراوغ لدلالة أبدية. ومن هنا أيضاً تظل حقيقة أن الدال لا يطرح شئ، لكن الذات هى التى لا تكف عن الكلام عن نفسها فى دال تُغيب نفسها فيه، وهذا الدال لا يكون شيئاً لكنها فقط الذات العاجزة عن ربط نفسها إلا بتغييبها فى إعادة استحضار يوضحها فى الخارج كلا – وجود لما تكونه، دائماً فى مكان آخر عن أن تكون هنا[15].

وبدءاً من عام (1960) أعطى لاكان لموضوع التخييلات (a) وظيفة إعلان (إظهار) ذات الرغبة كما لو كانت غير مُشبعة تماماً مع هذا الحل اللغوى الأول، فالموضوع (a) كما قال لاكان هو: ليس مجرد موضوع متخيل أو دعم (سند) لتوحدات مرآوية بسيطة، لكنه تخيل لاختفاء غير مُدرك للذات فى دال تحقق نفسها فيه فقط إلى حد اعتباره عضو orgasm من الجسم أو قطعة من الجسم فصلها الجسد عن نفسه لكى يؤسس نفسه فى وحده مع الثدى، البراز، الفالوس، الصوت أو الحملقة. وبالتالى فإن الموضوع المفقود لا يدخل الصورة المرآوية إلا كجزء ناقص، شائبه مختلفة عن النسيج، كما يكون موضوعه هو: الاضطراب، الصورة الملغزة، ... التى تحقق بها الذات نفسها دون أن تكون قادرة على إدراك نفسها داخله، فالذات ترى نفسها دون أن ترى نفسها داخله[16].

ولقد أوضح لاكان هذا البناء برجوعه إلى تحليل سارتى الشهير عن ظاهرة الحملقة، فأنا لاأرى نفسى – الحملقة – كما لو كنت لا أستطيع أن أرى نفسى أى كلا – موضوع. وهذه هى ذات الرغبة، ومن ثم تمتلك نُظارية Scopic الموضوع (a) إمكانية عمل إظهار الذات فى المكان المتخيل وبخاصة ما يهرب من كل توحد مرآوى لموضعته هناك فى هذه الصورة اللا مرآوية – أعنى الحملقة – حيث تُحملق فىّ قبل أن أرى ذلك. وحيث أحقق نفسى فى لا هويتىnon - identity. فى هذه المسافة الدائمة من نفسى. ومن هنا كان المكان الآخر Alibi أى مرآوى، تأملى، تنويم استحضارى أى التنويم الذى يحتفظ بمسافة حتى لا يصبح مشعوراً به أو إنه التنويم الشعورى الذى يوضع فى مشهد كى يعرض لليل وكوابيسه one A' own night.

أنه تنويم آخر تماماً حيث يختطفنا قبل أى شعور وحيث لا شىء يُرى ولا شىء يُعرف، أنه هنا وليس فى مكان آخر: فى هذا المشهد الآخر للا شعور الذى يسكن مشهد الشعور قبل حتى أن يعى به الشعور[17].

نتائج الدراسة:

أولاً . التغيير فى الصياغة السيكوباثولوجية للإدمان:

الإدمان كعرض جديد

لقد ميز لاكان بين الذات والأنا واعتبر أن الأنا هى شىء تستحضره الذات مع وإلى الآخر، فهى الارتباطات الزائفة مع العالم الداخلى والخارجى للذات، وهى تخبئ الحقيقة عن الذات وبسبب ارتباطها بالحقيقة يمكن اعتبارها عرضا، فلدى لاكان إذا ما كان هناك شىء يمكن أن نعتبره على الإطلاق مريضاً فى علاقته بالذات فإنه الأنا، وذلك لأن الأنا مُدونة فى المتخيل، وهى صورة وبالتالى فهى ليست أكثر من ظاهرة تخيل[18].

---

[13] Jacobsen, mikkal Borsh, p. 88, 89.

[14] Miller, Jacques- Alain (1988). P. 174.

[15] Jacobsen, Mikkel Broche, p. 90- 91.

[16] Ibid, p. 92

[17] Ibid. P. 94.

[18] Miller, Jacques- Alain (1988)., "**Ego- ideal and ideal ago**", In: The seminar of jacque Lacan, Book 1, Freud's papers on

ولأن الأنا هى صورة أو بالتحديد صورة للجسم، ففى سيمناره (1964 ,1) أعطى لاكان اهتماماً كبيراً لفكرة الواقع وبخاصة واقع الدوافع، وأشار إلى أن واقع الجسم* هو الفاعلية التى تقع على أساس تثبيت الدوافع التى تسبق الكبت[19] وفى تطويره لفكرة واقع الجسم[20] أشار لاكان إلى أن الجسم هو الفاعلية المتعلقة بالمتعة، فالذات ليست لديها الكثير لتفعله مع المتعة، إنها مجرد تجويف لمجرى صغير وسط غابة موحشة من الدوافع، ومن هنا أكد لاكان على فكرة القطع بين الذات ومتعتها. وأشار إلى ذلك بفكرة التباعد الجسمى ex- timacy of body حيث يُخبر واقع الدوافع كشىء غريب عن الذات[21] من هنا يؤسس المفهوم اللاكانى عن الذات والجسم للمادة الإكلينكية بطريقة جديدة وذلك لما يلى:

1- أصبح لواقع الجسم نفس فاعلية اختيار الدوال التى تُبنى عليها الأعصبة فهو يربط بين علة (سبب) وعلاج الأمراض معاً.

2- أصبحت المتعة هى حجر الأساس فى العمليات السيكوباثولوجية وذلك لأنها سبب تكرار العرض[22].

3- تتوسط علاقة الذات بالمتعة بالتخييل الأولى الذى أسماه لاكان الموضوع (a) ويُعتبر هذا التخييل هو المُنظم والمنتج لأى شىء متعلق بالمتعة، فالعرض لا يهبط فقط إلى الدال ولكن أيضاً إلى طريقة المتعة ومن ثم تكشف التخييلات عن المتعة المؤدية للعرض كما تشير جميع الأعراض إلى دفاع الذات ضد المتعة النابعة من جسمها وهذا الدفاع هو ما يؤسس للانحراف، العصاب، ... ومن هنا يتحدد بُعدى العرض الجديد فى:

أ) المتعة:

إن طريقة الذات فى المتعة هى العرض، أى هى سبب إجبار التكرار الذى يمنع نفسه من إعلاء محتمل، فالمتعة تلغى البعد المواجه للآخر (O) حيث يصبح موضوع الحب هو موضوع المتعة، وذلك لأنه عندما حدد لاكان مفهومه عن المتعة ذكر إشباع تدمير الذات، الإيذاء، الدافع الليبيدى الذى لا يُقاوم تجاه شىء يسبب معاناة للذات كما أنه يمنحها اللذة، ومن ثم لم تعد التوجهات الإكلينكية للعرض الجديد تركز بشكل أساسى على الحب وديالكتيك الرغبة، ولكن على مضاد الحب Anti- love وذاتوية المتعة Autism of enjoyment. كما تُعد دوافع تدمير الذات عند لاكان أو دوافع الموت عند فرويد بمثابة مشكلات فى التعامل مع المتعة أو مجرد جموح (تمرد) فى بُعد الكلمة، وبذلك يطرح العرض الجديد نفسه كقناع يُطالب بهوية فهو مجرد غائب مُخبأ هناك ليُغيب أى دخول فعلى فى مجال الآخر[23].

وبذلك أيضاً يتعلق الأساس الذهانى Psychotic Base للخبرة الإكلينكية المعاصرة بهذا الضعف المُتعلق بالمتعة (مخرجات تبدد وظيفة اسم الأب)* مع إعادة ظهور الأعراض الجسمية للذات (إدمان، فقدان شهية، ...) فالإدمان هو ملجأ وملاذ لأى موضوع يسمح بالمتعة دون حضور ذوات أخرى وفى هذا تحول من ديالكتيك الرغبة إلى عدمية الآخر.

ب) الدال:

إن الأعراض المعاصرة يُشار إليها بالتطرف الليبيدى الذى ينبذ وظيفة الكلمة. فلم يعد العرض الجديد هو مجاز لمعنى مكبوت أو لذات اللا شعور ولكنه مجرد منطقة متعة يُعاد تجديدها وحمايتها، فهو أكثر من كونه عدم استحضار إذ يمثل الحركة تجاه الفعل مروراً بالرمز كوسيط ليوضح لنا متعة الموت دون سبب منطقى مع الآخر. فالعرض هو مجرد علامة ولا يكشف عن أى نوع من المعانى المكبوتة، لأنه فقط مؤشر ظاهرى لهوية جامدة فى تماس مع عبارة كاملة holophrastic. وقد استعار لاكان مفهوم العبارة الكاملة من اللغويات حيث تكافأ الكلمة ذات الدلالة بجملة كاملة. أو ما أسماه لاكان بجمود زوجى الدلالة (S1, S2).

---

technique 1953- 1954, Translated with notes by, John Forrester, Cambridge university press. p. 138.

[19] Declercq Frederic (2004)., **"lacan's concept of the real of jouissance: clinical illustrations and implications"**. Psychoanalysis, culture and society, No. 9. (pp. 251) palgrave ltd. www.palgrave-journals.com/pcs. p. 237.

[20] Ibid, p. 238.

[21] Ibid. pp. 238, 239.

[22] Ibid. p. 249.

[23] Terminio Nicolo, p. 9.

* الأب هو دافع drive وهو أحد المفاهيم التى تقع فى الحدود بين العقل والجسم وهو يكف جوهر الإشباع الليبيدى لأنه متضمن فى السببية المنطقية الذات/الآخر.

إنه الانحراف فى العبارة الكاملة Holophrastic inclination للخطاب الذى يؤدى إلى تجمد للديالكتيك بين الذات والآخر الأكبر وبذلك لا يصبح العرض مجازاً لحقيقة مكبوتة لكنه كفيل أو ضامن للأنا التى تعمل دون الآخر الأكبر[24]. وإذا ما كان التحليل النفسى يُعرف العرض بأنه حل لصراع أكيد فإن هذا التعريف يتضمن بالطبع أن الحل ليس كاملاً Not perfect لأنه لا يحل أى شىء ولكن العرض هو عرض فقط لأنه يُكرر، فإذا ما كررت الذات العرض فإنه يشير إلى وجود شيئاً ما فى العرض لا ترغب الذات فى الإقلاع عنه على الرغم من حقيقة أنه يُسبب لها معاناة، وتلك هى القضية التى حاول فرويد حلها فى مفاهيمه النظرية عن دوافع الموت. ومن هنا يُوظف الإدمان كعرض فى قلب مشكلة العرض فى التحليل النفسى وذلك لأنه يعد ملخصاً أو مُجملاً epitome للعرض بالمعنى التحليلى النفسى، فهو حل وهو فى نفس الوقت لا حل لهذا الحل أو بمعنى أدق يُعتبر الإدمان سبب ونتيجة فى نفس الوقت، فسبب الإدمان هو تأثير العقاقير وسبب التأثير المسبب للإدمان يتموضع فى الذات، فالذات هى هذا الشىء الذى يضغط Squeezed بين السبب والتأثير فى دينامية العقاقير مما يعنى:

أن سبب الإدمان غير معروف مسبقاً، وأن هذا السبب يتمفصل فقط عبر الذات فلكى نستطيع أن نعرف شيئاً ما عن كيفية تأثير العقار المسبب للإدمان يجب أن نستمع إلى كيف تتكلم الذات عن عقاقيرها التى تتعاطاها وكيف تؤثر عليها. وهذا يعنى أنه لا يوجد فقط سبب للتأثير ولا تأثير للسبب فى الإدمان ولكن يوجد الاثنان معا وشيئاً آخر هو الذات أو البنية الذاتية[25].

ومن هنا يجسد الإدمان وجود العرض إذ يجسد ما وراء مبدأ اللذة، هذا الما وراء الذى يحوى داخله العرض والذى تتعلق به الذات بشكل أساسى، ومن هنا أخطأ رادو Rado عندما قسم الأدوية إلى فئتين تبعاً لتأثيرها: الأدوية التى تقدم اللذة، والأدوية التى تُزيل الألم، إذ يعتمد هذا التقسيم على مبدأ اللذة ويتجاهل ما وراء مبدأ اللذة ومكانة الذات، وذلك لأن محاولة فهم السبب فقط تجعل التأثير يهرب ومحاولة فهم التأثير فقط تجعل السبب يهرب، ومن ثم يكون المخرج الوحيد من هذا المأزق هو عمل روابط مفقودة، أى التحدث عن التأثير كسبب، أى أن نقول إن السبب النهائى للتأثير هو الذات فهى فقط القادرة على أن تمفصل شيئاً عن عرض الإدمان لأنها سبب تأثير العقار. ولأن لها علاقة بكل من اللغة والمتعة ومن ثم فهى الرابطة المفقودة فى القصة[26].

ثانياً. البنية الإكلينكية للذات المدمنة:

أ- ما هى البنية المخبأة وراء الظاهرة: ما الذى على الإكلينكى أن يسأله فى التعامل مع الإدمان ؟

لقد أشار لاكان إلى أن كل تساؤل عن الإكلينكية هو التساؤل العيانى المنبعث من وظيفة المتخيل وبخاصة فى العلاقة مع استثماراته الليبيدية[27]. وفى علاقة المتخيل والواقع، وفى التأسيس للعالم يعتمد كل شىء على مكانة (موضع) الذات، وموضعة الذات تتحدد أساساً بمكانها فى العالم الرمزى[28]. إنها مكانة الذات المكفولة subject position فى الممارسات الإكلينكية المعاصرة للغياب النبذى لاسم الأب، " فنحن دائماً ذوات sub-jected لنظام رمزى سابق ومستقل[29]، ويحدد النظام بشكل كبير الأدوار الثقافية التمثيلية cultured Repertoure المتاحة لتطور هويتنا. ففى الخبرة الإنسانية المُعاشة توجد عُقد تُبنى بين الذات والتاريخ، عُقد مع الوظيفة الرمزية سماها لاكان اسم الأب وهو العامل النفسى الذى يسمح للذات لأن تصل إلى الوظيفة الرمزية (دال الخبرة)[30].

" فالأب يصبح اسم فى كل خطوة نحو تجسيده/ إظهاره: فوجوده هو أدائى محض formative Purle per

[24] Ibid. P. 10, 11.

[25] Loose Rik, p. 46, 65.

[26] Ibid. p. 75.

[27] Miller, Jacques- Alain (1988)., "**The two marcissisms**", **In: The seminar of jacque Lacan, Book 1, Freud's papers on technique 1953- 1954**, Translated with notes by, John Forrester, Cambridge university press. P. 126.

[28] Ibid, p. 80.

[29] Oenen, Gijs van (2001), "**fabrications of self: identity formation in the odyssey**", **cultural values**", vol. 5. No. 2. Pp (221- 244) P. 227.

[30] Ibid, p. 141.

ولأن قدره هو التحول داخل كلمة مُعلنة فإن ذلك يفتح للذات إمكانية المسافة الانعكاسية Reflect distance التى تعنى:

أولاً . التحالف الرمزى حيث تكشف الذات عن جوهر وجودها فى شكل رمزى تعتمد عليه فى تدعيم حياتها الأبدية مع شيء (من أجل شيء) تكون الذات مستعدة لأن تضحى من أجله بكل شيء أى باختصار، تغترب فيه الذات فى حضور الرمزى.

ثانياً . كسر الكلمة Break the word أى نبذ التحالف الرمزى الذى يُعرف جوهر وجودها ومن ثم نجد أنفسنا هناك حيث جهنم، الفراغ، ... وتلك هى ذاتية العصر الحديث[31].

" مما يعنى أنه فى كسب المسافة من النظام الرمزى (المسافة الانعكاسية) يكون سواء الذات بما هى: اغتراب للدال وإشارة إلى الانفصال أو الخصاء[32] أى عمل الاستخصار"[33].

وفى سيمناره (X1) أشار لاكان إلى أن اغتراب الدال (فى حضور الرمزى) يكون من أجل التضحية بكل المحتوى الباثولوجى وفى التضحية بهذا الحضور الباثولوجى نفسه إشارة الانفصال[34]. " من هنا كان للنبذ بنية الانعكاس الذاتى Self- reflected فالخصاء بما هو – رمزى – فعل لتبادل موضوع بآخر – فى تبادل in ex-change مع الموضوع المفقود – يُسبب الرغبة وتصبح الذات نفسها موضوع، وذلك لأنها تستبدل وجودها (أى موضوع) بمكان فى التبادلية الرمزية من أجل دال يمثلها. وبذلك يتشابه الخصاء والاغتراب ليس فقط بالمعنى اللاكانى للاغتراب فى نظام الدال، ولكن بالمعنى الماركسى للاغتراب المتعلق بالطبقة العاملة "[35].

ومن ثم، تعد العلاقة الخارجية بين الذات وموضوع التبادل هو انعكاس لذاته Reflection into it self بالمعنى الذى نعطيه لفكرة المرجعية الذاتية Self-reference فالذات تتبادل (تقايض) لكى تتكلم عن نفسها أى تتبادل/ فتتحدد exchanged/ donated[36].

ويتعلق القانون بالنضج كالاستقلال والغيرية حيث تكون الذات مرغمة على مواجهة ما هو أكثر من السيد الحاد الذى يحتم لا مركزيتها عن داخلها. هذا بينما ينعكس التشابه فى سيادة اللذة: إذ يأتى كل نبذ للذة من متعة لفضلة متناقضة paradoxical surplus enjoyment أى متعة فى ألم أى فى لا لذة displeasure أسماها لاكان بالمتعة jouissance أى المتعة المستحيلة/ الصدمية/ المؤلم أى ما وراء مبدأ اللذة[37].

ويعنى كل هذا أن الذات تُعيد طرح وجودها فى شبكة رمزية تمكنها من أن تخبر نفسها ككلية ذات معنى كما لو كانت تُعيدُ موضعة نفسها داخله بمعنى أنها تكشف عن نفسها فى مكان فى الفضاء الرمزى: أى أن الذات تفترض (تطرح) نظام جديد للكلية *، كما أنها يتم استجوابها – الذات – كفرد لا يجب عليه تشويش التوازن الطبيعى. أو بمعنى آخر، أن تحققها يحدد ما يفككها فموضع (مكان) الذات المحدد يحقق نفسه اجتماعياً فى شخص ما ومن ثم فإن التشوش المواجه للواقع يتحول إلى حكىَ ذات معنى. وفى المقابل، لا يكون التحقق الذاتى المواجه للواقع فى عدميته "عملية بدون ذات" لكنه الذات نفسها: إنه الفراغ حيث يُعد التحقق الذاتى هو الطريق لمراوغة الفراغ الذى هو الذات، وذلك لأن التحقق الذاتى فى النهاية هو ميكانيزم دفاع ضد الذات. ومن ثم فإن إسقاط اسم الأب يترك الذات دون نقاط مرجعية رمزية. فإسقاط الوظيفة البنيوية (للأوديب) للمثالى يترك مساحة للأمر الذى يدفع تجاه مزيد من التطرف الذى يدفع نحو المتعة. ومن هذا الممنوع المتعلق بالرغبات يوجد تحرك تجاه المتعة بطريقة أكثر صدمية ويُعبر عن بنية هذه الظاهرة بـ a < I

[31] Zizek Slovoj (1992)., **"Enjoy your symptom! : Jacques lacan in Hollywood and out"**, **Roultedge**, New York and London. P. 167.

[32] تعريف الخصاء نجده فى سيمنار لاكان عن الطرح بأنه: أن تستبدل شيء بشيء أو بصياغة أخرى، فى استبدال الرغبة بأخرى كما لو كنا نرسل الشخص إلى السوق حيث يصبح موضوع فى مزاد عام.

[33] Ibid, p. 171.

[34] Ibid, p. 168.

[35] Ibid, p. 170.

[36] Ibid, p. 171- 172.

[37] Ibid, p. 182.

* الكلية فى الفلسفة تعنى الكل أكبر من مجموع الأجزاء المكوّن له.

بصياغة ميلر حيث يفقد المثالى قيمته بمقارنته بالمتعة".[38]

ثالثاً. البنية الإكلينكية للذات المدمنة:

إذا كان العرض هو باثولوجية القانون الذى يؤسس فى الذات فى أول مواجهة لها مع الآخر، تتحدد باثولوجية الإدمان (كعرض) فى فكرة الأسر النرجسى فى الأم أو "ما أسماه لاكان بالعبارة الكاملة Hopophrase والذى شرح به خصوصية علاقة معينة بين الأمهات وأطفالهن حيث لا توجد فجوة بين دوال الآخر (other) M والذى يؤسس للاغتراب الكامل".[39]

وهذا ما أكدته نتائج الدراسة إذ اتفقت استجابات حالات الدراسة على جميع أدوات الدراسة فى فكرة عدم التفاضل بين الذات والآخر كما يلى:

أ- **على المحور الأول** فى المقابلة المتعلق بشرخ المرايا وخبرة الشعور بأن الفرد مستنفد (أو مُلتهم) من الآخر أى عدم القدرة على رسم الحدود بين الأنا والآخر، كانت أنماط الحكىَ المرتبطة بهذه العملية الدينامية هى:

الحالة الأولى: "دايما ببحث فى العالم عن نفسى، عما يشبهنى ويتعلق بى وعايز أعرف أكتر لكن بتفشل توقعاتى".

الحالة الثانية: "أمى دايماً كانت صاحبة القرار ودايماً بتقولى أنت مبتعرفش حاجة، أنت مبتقدرش تفهم، كانت متسلطة علىّ، بتحبنى آه لكن دايماً تقولى أعمل ده هو الصح لأنك لا تعرف الصح من الخطأ".

الحالة الثالثة: "كنت سايح فى أمى تماماً علشان كده مكنتش عايز أحس بالواقع نهائياً".

الحالة الرابعة: "أبويا خلانى مش عارف اللى أنا بعمله صح ولا خطأ بقى زى صوت جوايا عكس اللى انا عاوزه، هو اللى كان يرى ويقرر ويكره وليس أنا، هو اللى عايش مش أنا".

وأكدت استجابات الحالات على البطاقة الأولى والبطاقة رقم (6 B M) فى اختبار (T.A.T) ذلك إذ كانت الاستجابات كما يلى:

الحالة الأولى: نفسه يلعب بالكمان بس مبيعرفش.

الحالة الثانية: بباه منعه من اللعب بالكمان.

الحالة الثالثة: نفسه يلعب بالكمان بس حد مانعه من اللعب.

الحالة الرابعة: أبوه مكدره فبيبص فى الكتاب لكن مش هيذاكر.

وأكدت نتائج اختبار **H. T. P** ذلك حيث أشار رسم الجيوب فى مواضع الثديين إلى حرمان فمى وعاطفى وإلى حاجة إلى الاعتمادية كما يشير إلى توحد جنسى مع الأم كذلك رسم التناقض فى حجم القدمين إلى تناقض يتصل بالكفاح فى سبيل الاستقلال وذلك لدى جميع حالات الدراسة فى رسم **الشخص** وفى رسم **المنزل**، يشير رسم تفاصيل المنزل إلى عدم الشعور بالأمان حيث تم رسم الموضوع على أجزاء أى رسم التفاصيل دون اعتبار للعلاقات بين بعضها والبعض، ويشير رسم ثقوب فى جذع **الشجرة** فى الحالات (1، 3، 4) إلى أن جزءاً من الشخصية يتعذر ضبطه وأنه مكمن التدمير وهو يعبر عن نزعه نكوصية قوية إلى الاحتماء داخل رحم الأم بينما عبرت الحالة (2) عن الحاجة إلى الحب والعطف بفروع طويلة امتدت فى ضراعه.

ويعكس كل هذا البنية الاعتمادية الشديدة والشعور بالعجز والتى نجدها فى أقصى درجاتها فى الحالة الأولى حيث يستحيل الاستقلال عن الآخر وكذلك الشعور بالعجز الناتج من هذه البنية كما فى الحالة الثانية والثالثة والحالة الرابعة.

ولأنه فى حالة الأسر النرجسى (الانصهار فى الأم) يصعب على الفرد فصل نفسه عن صورته المنعكسة تماماً مثل أسر نرجسى فى بحيرة انعكاساته[40] مما يؤدى إلى نبذ الدال الأبوى الذى يفصل الطفل عن متعة الأم أو قانون الأم المعادل لرغبتها، أشارت استجابات المبحوثين إلى كراهية الأب وفقد أمثلته كما يلى:

[38] Terminio Nicolo, p.7.

[39] Verheaghe paul (1998)., **"cusation and destitution of pre-ontological non- entity: on the lacanian subject"**, in: key concepts of lacanian psychoanalysis, London, Rebus press, pp. 164- 189. (New York: state university of new York press). P. 181.

[40] Barzilai shuli (1991)., **"lacan and matter of origins"**, Stanford university press, p. 106.

ب- على المحور الثانى من المقابلة والمتعلق بكسر المرايا Mirror falls down وفقد مثالية الأنا والشعور بأن الآخر مُهدد أو مُدمر، أشارت استجابات الحالات إلى ذلك كما يلى:

الحالة الأولى: معنديش رغبة فى أى حاجة علشان كده بقت رغبتى فى العالم ضعيفة جداً مجرد معرفة لتجنب الألم لأنى دائماً بتوقع أن أجد المثالى فى هذا العالم ولا أجده أبداً، وأنا فى ابتدائى كان أبويا طيب وأمى هى اللى شريرة، هى النكد، تضربنى وتزعق لى ولكن بابا كان بيخرجنى من النكد. فى إعدادى كانت ماما فى الشغل ومش موجودة فكان بابا هو الشرير وكان بيشيلنى الهم رغم أنه كان بيحبنى قوى لكن مكنش القيمة التى تستحق الأبوة. بعد كده بقت ماما طيبة وبدأت تتغير صحيح مبقتش كويسة لكن كفيانى شرها، ودايماً بلاقى خيانة من الأصدقاء، طعنات متتالية فى الضهر، توقعاتى فى الآخر تفشل وبحس بإحباط وخيبة أمل كبيرة فيهم ودائماً الآخر لا يعاملنى كما أعامله.

الحالة الثانية: لغاية الجامعة وأمى تقرر لىّ كل شئ وكنت بره العيلة تماماً وبره الإطار علشان كده بدأت أعمل كل حاجة غلط وبره الإطار وبالتحديد عكس اللى أمى عايزاه، ومكنتش بصدق أبويا ولا أحسه أو أسمعه دماغى كلها كانت مع أعمامى فى المخدرات وبعدين مع أصحابى.

الحالة الثالثة: أمى كانت بتميزنى عن كل إخوتى أنا فى كفه وكلهم فى كفة ثانية أنا بحبها قوى كأنها حتة منى وكانت دائماً هى وخالاتى يلملموا ورايا المصائب اللى كنت بعملها وده خلى المتعة عندى ملهاش سقف وكمان كان خالى بياخد معايا حشيش وكانت جدتى تخلينى أعمل كل اللى نفسى فيه حتى ولو كان عكس اللى أبويا عايزه علشان كده كنت بروح عندها وأشرب سجاير وكانت عارفة أنى باخد برشام وتدينى فلوس علشان أجيب. وعلشان كده كنت بكره أبويا لأن كل حاجة ضرب وأوامر وخلاص وكان عاوزنى آكل واشرب واذاكر وخلاص وماكنش فى تفاهم بينى وبينه ومفيش حوار خالص.

الحالة الرابعة: أبويا دائماً كان العقاب الدائم دون ثواب وكانت القاعدة عنده لا يجب أن تعيش أو تفعل إلا ما أريده أنا وبالطريقة التى أريدها أنا وأى شىء آخر يستحق العقاب حتى ولو نجحت فيه، علشان كده أبويا كان جبروت وعنيد ودايما تصرفاته غير متوقعة ومهددة بالضرب وبشكل غير متوقع وغير مناسب. أما أمى فكانت مستسلمة لرغباتها تماماً استسلام غريب ومش مضبوط.

وبذلك تدعم استجابات الحالات الأربع الصياغة الدينامية لمفهوم فقد مثالية الأنا بما هى فقد الرغبة لاستثمار الطاقة فى أى شىء وتبدل فكرة الآخر حيت تصبح العلاقة مع الآخر أو العالم مُحبطة جداً ولا تُحتمل والتى عبرت عنها الحالة الأولى بفكرة خيانة الآخر، وتصاعدت السلبية لدى الحالات الثلاث الأخرى مما أدى إلى اضطراب فى التفاعل مع الآخر. والذى عبر عنه لاكان بفكرة لذة الآخر other jouissance حيث يبدو الآخر فى الحالة الأولى (غريب)، و(حاد) فى الحالة الثانية، و(مشكوك فيه) فى الثالثة، و(يتصرف لصالح نفسه ويستمتع بطريقة لا حدود لها) فى الحالة الرابعة. وهذا ما أكدته استجابات الحالات على البطاقة رقم (6BM) والتى تقيس العلاقة بالأم كما يلى:

الحالة الأولى: واحد وأم مضايقين من بعض وهيبقى الخلاف إلى أن يموت أحدهما.

الحالة الثانية: ماما متسلطة ومزعلانى وأنا راكب دماغى وهعمل اللى أنا عاوزه.

الحالة الثالثة: ولد مزعل أمه ومقصر فى حقها ومش قادر يقاوح معاها.

الحالة الرابعة: داده بتقنع الأب بحاجة عايزها الولد.

واستجابات البطاقة (7 B M) والتى تقيس العلاقة بالأب كما يلى:

الحالة الأولى: اتنين أشرار بيتفقوا على خطة شريرة، يسرقوا ويقتلوا، ... وهينجحوا.

الحالة الثانية: بصة أبويا فى حسرة وحزن وأنا مش حاسس بيه. وبعمل عكس اللى هو عاوزه.

الحالة الثالثة: بيتفرجوا على ألبوم صور مع بعض.

الحالة الرابعة: الأب مبسوط من ابنه علشان بيعمل اللى هو عاوزه.

ولأن أى قصور فى شخصية الأب تعطل قدرة الفرد على تفادى الاضطرابات النرجسية وتحقيق الإعلاء

الثقافى كما أشار لاكان[41]. بذلك تحددت حتمية العرض بباثولوجية قانون الأب، وذلك لأن إسقاط أو نبذ قانون الأب يسمح بالتدخل القانونى (التشريعى) لحديث الأم[42]. مما يؤدى إلى:

أولاً: تصبح الذات ملتصقة بمتخيلها[43]. بدلاً من أن تستبدل وجودها بمكان فى التبادلية الرمزية من أجل دال يمثلها كما يحدث فى الخصاء الرمزى مما يجعلها محرومة (ممنوعة Barred) من الاستحضار فى الدال S1 الأوديبى للأب S1.

ثانياً: الفشل فى إعلاء دوافع الموت نتيجة لفشل الوظيفة الإصلاحية pacifying للأوديب كما أشار لاكان[44]. ولأن الموضوع (a) يتخذ فى العمل اللاكانى مكان الواقع باعتباره نقطة تثبيت أو مركز اللهفة الذى يدعم كل هذه البنية وباعتباره القانون الخاص بالرغبة التى تحمل مصيرها، يوظف العقار كموضوع (a) أى الشىء الحقيقى الواقعى المسبب بالمتعة فى علاقته بقانون الواقع أو الجسم حيث لا يسمح للذات بمواجهة الآخر الأكبر وذلك بثبيت وهم القدرة على الحصول على الموضوع المفقود للرغبة داخل الفرد مما يؤدى إلى الاقتراب المباشر لمتعة الذات التى تهدد بالتهامنا عندما يصعب الحصول على المتعة الفالوسية. وهذا ما أوضحته استجابات حالات الدراسة كما يلى:

ج - <u>على المحور الثالث</u> من المقابلة والمتعلق بالانسحاب من المرايا Withdrawal From mirroring، نتيجة المواجهة المؤلمة مع الآخرين حيث يغلق الفرد عينيه عن مشكلته وتتحاشى الأنا الصراع وتتجنب المواجهة المؤلمة مع الصراعات الداخلية والمشاعر غير المقبولة. أشارت استجابات الحالات إلى ما يلى:

الحالة الأولى: نتيجة لأن فيه خوف وعدم ثقة فى الآخر ده يقلل الاندماج فى العالم لأنى دائماً بتوقع الأسوء وبقت القاعدة هى أنى لا أثق إن هكون محبوب ولا أن الآخر كويس. من هنا كان المخدر بيكسر الدائرة (توقع- فشل- إحباط) وتبقى المسألة فى خط مستقيم، الآخر هيشوف زى ما أنا عايز وكل الناس تشوف زى ما أنا شايف مفيش فرق بين نظرتى لنفسى ونظرة الآخرين فىَ. المخدر بيكمل الدائرة الناقصة جوايا وبالتالى العالم يبقى نموذجى ومفيش مستحيل.

الحالة الثانية: علشان كان نفسى يبقالى دور فى الحياة وعلشان أنا بحب الناس وبلاقى نفسى معاهم، كان المخدر بيحسسنى إنى أحسن واحد فى الدنيا، وكان بيعيشنى اللذة اللى أنا عاوزها وعلشان انا ساكن فى منطقة فيها جامع كبير كنت بحس أنى قاعد فوق قبة الجامع فوق كل البشر شايفهم كلهم وبسمعهم ولما أعوز ابقى فى وسطيهم بكون ولما أعوز أكون بعيد ببعد، يعنى أكوَن مع الناس وأحبهم ويحبونى ويقدرونى ويحتاجوا ابقى معاهم، حالة كده زى النوم (التسقيط) بس دارى باللى حواليا بشوف اللى أنا عاوزه وأعيش اللى أنا عاوزه حالة أشبه بحالة اللا مبالاة، تولع الدنيا لكن المهم أنا هادى ومرتاح.

الحالة الثالثة: كل شىء فى حياتى بقى نسبى يحتمل الصواب والخطأ علشان كده بقت المخدرات هى الحل ليس للهروب من الواقع أو عمل دماغ، كنت عاوز ألغى الواقع تماماً وأدخل فى دائرة الموت زى التمثال المحنط لقدماء المصريين الذى ينتظر الخلود بعد الموت، كنت عاوز استريح من الصراع والصداع والزحمة اللى من دماغى، كنت عاوز شىء أنسى به الجدل، عايز سلام وهدوء، ولأن اللى نفسى فيه هلاقيه فقط فى المخدرات وهو المُطلق ديه كانت اللحظة اللى لازم أضرب فيها المخدرات توصلنى إلى الحالة الجنينية، حالة الدخول فى بطن الأم كأنى جنين بعوم فى الميه أو نايم على سطح الميه، هدوء شديد، انفصال تام عن العالم رغم وجودى ووعى بيه لحظة (التسقيط) ديه هى اللى توصلنى للإحساس ده، كان نفسى أحط البودرة (الهيروين) فى زجاجه مثل زجاجة المحاليل علشان يوصل للدم مباشرة وتبقى المسألة تلقائية وعلى مدار 24 ساعة وبدون أى مجهود.

---

[41] Ibid, p. 22.

[42] Moral Genevieve., "**fundamental phantasy and the symptom as a pathology of the law**", the centre for Freudian analysis and research web journal. <u>**http://www.Cfar.org.uk. p.8.**</u>

[43] Barzilai shuli, 107.

[44] Booth by Richard (1991)., "**Death and desire: psychoanalytic theory in lacan's return to Freud**", Routledge, new York and London, p. 177.

الحالة الرابعة: كنت باحس فى البيت بالغربة والفراغ وعدم الأهمية، مش لاقى حاجة ولا دور أقوم بيه ولا أعمله، مش قادر أعمل أيه حاجة ولا حتى أقوم من على السرير، حالة عجز شديد كأنى مشلول وهى ديه حدودى، مقدرتش أعمل أى حاجة سوى أن أنام فى القمقم (المخدر) وأدخل بطن أمى تانى. كانت المخدرات هى الوسيلة التى حاولت بها أوصل للإحساس ده "أنى نايم فى بطن أمى ومش حاسس بأيه حاجة ومع ذلك أنا صاحى للى حوالى كأنى نايم (التسقيط).

وتشير كل هذه التخييلات الأولية * للتوحد المتخيل بالمخدر وذلك لأن الشىء المهم فى التوحد المتخيل هو أن تتخيل الذات أنها يمكنها إدراك هذا تماماً كما مات نرجس فى بحيرة انعكاساته عاجزاً عن الحركة ويعنى التوحد هنا ألا يوضع فى حركة بحيث يظل جامداً حتى الموت[45] وهذا هو تفسير المتعة التى يجدها المدمن فيما أطلق عليه مصطلح التسقيط.

وهذا ما أكدته استجابات الحالات على البطاقات رقم (3BM, 8BM) التى تقيس العدوان وتطوره حيث كانت الاستجابات كما يلى:

الحالة الأولى: واحدة قطعت شرايين إيديها بآلة حادة/ واحد ضرب الراجل بالبندقية علشان يعمل حاجة نفسه فيها.

الحالة الثانية: حد بيعيط مش لاقى حد جانبه وهيحاول يطلع نفسه لمساعدة حد/ ناس قاعدة تتكلم علىَ وأنا هعمل زيهم.

الحالة الثالثة: بنت أبوها زعق لها ومنعها من اللعب وهتعيط لما تتفحم/ مصاب بيحاولوا ينقذوه.

الحالة الرابعة: واحد بيفكر فى الانتحار/ أبو الولد مضروب والولد مش مستوعب الموقف إذا كان أبوه نايم ولا هيموت ولا إيه.

وأكدت استجابات اختبار (H. T. P) وجود العدوان إذ أشارت إلى أن رسم جميع الحالات للفم فى صورة خط مفرد يشير إلى الحاجة الفمية الشبقية والاعتمادية والعدوان اللفظى، كما فى رسم الحالة (1) **للمنزل** فى خط أفقى ورسم المنزل صغير الحجم فى الحالة (3)، بما يشير إلى الاعتقاد بأن البيئة معادية. كما يشير إبراز الزوايا والكهوف فى السقف فى رسم الحالة (2) إلى اتجاه دفاعى متشكك، ويشير رسم الشعر المظلل تظليل ثقيل كما فى الحالة (1) ورسم الحالة (3،4) **للشخص** فى ربع النكوص من صفحة الرسم إلى القلق والنكوص والابتعاد عن الخبرات الجديدة والرغبة فى العودة إلى الماضى.

من هنا نستطيع القول إن الإدمان يمدنا بمتعة الجسم السامة التى تغمر الذات عندما لا يُرمز شىء ما متعلق بالجسم نتيجة لرفض الخصاء – البنية الاعتمادية والشعور بالعجز – والتى تتعلق بإدارة مستقلة فى مجال المتعة وذلك بمحاولتها تأسيس التواصل التام بين الوكيل (الوسيط) والآخر عن طريق التخدير فى الجسم. وبذلك يحقق الإدمان كعرض المتعة فى الألم التى تتخذ معناها الرمزى فقط فى فكرة الفراغ Void كنواة غير مرمزة باستخدامه لميكانيزم الاستقلال عن الآخر الأكبر، الذى يشير إلى اقتحام الرباط الاجتماعى وفصل الذات عن الآخر الأكبر بما يتيح الاقتراب المباشر لمتعة الذات وبذلك يُزيد من انشطار الذات ليقدم لنا الهوية المفككة، إذ يصل بمتعاطيه إلى مرحلة ما قبل المرايا تماماً كما يُنوم الطفل mesmerized * عن طريق إيماجو المخدر الذى يتموضع فى نفس مكان المثالية المتخيلة للفرد عن نفسه ككل وكامل على مستوى الذاتية[46].

قائمة المراجع

أولاً. المراجع العربية:

1– لويس كامل مليكة (2000). **دراسة الشخصية عن طريق الرسم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة.**

ثانياً. المراجع الأجنبية:

* التخييل الأولى يقع بين المتخيل والرمزى وهو موضوع المتعة.

[45] Borowski, Allis larissa (2009)., **"Sartre's secret face" as factical image: a lacanian- Existialist conception of death drive desire"**, a thesis submitted in partial Fulfillment of the requirements for the degree of master of Atrs at George Mason university, p. 1

* الوحدة التنويمية مع الأم المتخيلة فى عالم الشىء das ding أو الرحم.

[46] Borowski, Allia larissa, p. 13.

1, **Freud's papers on technique 1953- 1954**, Translated with notes by, John Forrester, Cambridge university press.

11Miller, Jacques- Alain (1988), "**The topic of imaginary", In: The seminar of Jacques Lacan", Book 1, Freud's papers on technique 1953- 1954**, Translated with notes by, John Forrester, Cambridge university press.

12Miller, Jacques- Alain (1988), "**The two marcissisms**", **In: The seminar of jacque Lacan, Book 1, Freud's papers on technique 1953- 1954,** Translated with notes by, John Forrester, Cambridge university press.

13Moral Genevieve, "**fundamental phantasy and the symptom as a pathology of the law**", the centre for Freudian analysis and research web journal. http://www. Cfar.org.uk

14Oenen, gijs van (2001), "**fabrications of self: identity formation in the odyssey", cultural values**", vol, 5. No. 2. (221- 244).

15Rowan Alan (2000), "**the place of acting out in psychoanalysis from Freud to lacan**", psyhoanalytische perspectieven, nr, 41/42. c.www.psychoanalylischeperspectieven-be.

16Stijn vanheule and verhaeghe paul (2005), "**professional Burnout in the mirror**", psychoanalytic psychology, vol. 22, No. 2.(285-305)

17Terminio nicolo (2004), "**the homogenous group in the clinical practice of new symptoms, some notes on lacanian poychoanalytic perspective**", funzione Gamma, scientific on line magazine university "sapienza" of Rome, registered with the court Rome civil (n. 426 of 28/10/2004), www.funzionegamma.edu.

18Verheaghe paul (1998), "**cusation and destitution of pre- ontological non- entity: on the lacanian subject**", in: key concepts of

2 Barzilai shuli (1991), "**lacan and matter of origins**", Stanford university press.

3 Booth by Richard (1991), "**Death and desire: psychoanalytic theory in lacan's return to Frued**", Routledge, new York and London.

4 Borowski, Allis larissa (2009), "**Sarter's secret face" as factical image: a lacanian- Existialist conception of death drive desire**", a thesis submitted in partial Fulfillment of the requirements for the degree of master of Atrs at George Mason university.

5 Declercq Frederic (2004), "**lacan's concept of the real of jouissance: clinical illustrations and implications**". Psychoanalysis, culture and society, No. 9. (pp. 251) palgrave ltd. www.palgrave-journals.com/pcs.

6 Jacobsen, Mikkel Broch (1994)," **the Alibis of the subject: lacan and philosophy**", **in: "speculation after Freud: psychoanalysis, philosopy and culture**", edited by Sonu shamdasani and Micheal Munchow, Routledge, London and New York.

7 Laromre Charles (1981), "**the concept of a constitutive subject" , in: the talking cure: essays in psychoanalysis and languge**", edited by colin maccale, the Macmillan press.

8 Loose Rik (2000), "**Addicted subject caught between the ego and drive: the post- Freudian reduction and simplification of a complex clinical problem**", psychoanalytische perspectieven, , nr, 41- 42.

9 Miller, Jacques- Alain (1988), "**Ego- ideal and ideal ago**", In: The seminar of jacque Lacan, Book 1, Freud's papers on technique 1953- 1954, Translated with notes by, John Forrester, Cambridge university press.

10Miller, Jacques- Alain (1988), "**The see- saw of desire**", **In: The seminar of jacque Lacan, Book**

19Zizek Slovoj (1992), **"Enjoy your symptom! : Jacques lacan in Hollywood and out", Roultedge**, New York and London. lacanian psychoanalysis, London, rebus press, (New York: state university of new York press). Pp(164-189).